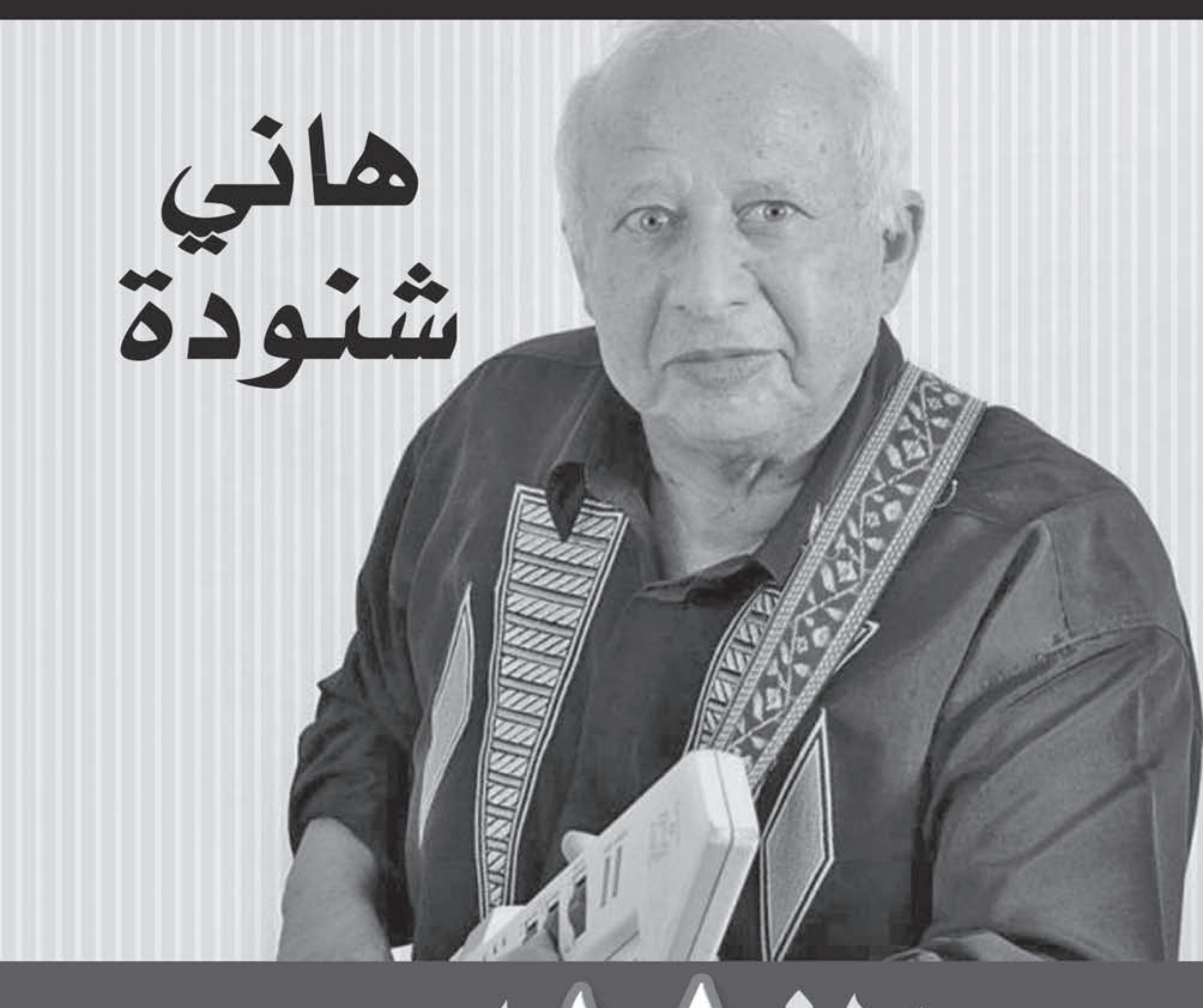
هاني شنودة



المغامر الزاهد

بقلم ناهد صلاح

إهداء

إلى نوال أمين صبيح
أمي... أُحب في موسيقى الأفلام دندنة صوتك حين كنت تخبرينني
أن الحياة حلوة "أوي" في السينما


وزارة الثقافة
صندوق
التنمية
الثقافية

الفهرس


www.albawabhnews.com

مقدمة

"الشوارع حواديت/ حوادية الحب فيها/ وحوداية عفاريت/ إسمعي يا حلوة لما اضحكك" …، إنني في طرقات المدينة، أمشي كما أمشي كل يوم، لا أكاد ألحظ أي فرق في الشارع المكتظ بالناس وهم يتدافعون في دوائر، أفلست حواسي في تتبع تدحرجهم نحو المفترقات، بينما أنا أواصل المشي كأن المشي هدفاً في حد ذاته، ينبغي ألا أفكر في تفسيره؛ خطوات منقطعة النظير، موصولة بالأفق والسماء، لا تصل إلى موضع أو حد، لكني هذه المرة مشدودة إلى الأغنية التي كتبها صلاح جاهين لفرقة المصريين وأهداها هاني شنودة لفيلم "الحريف" (1984) إخراج محمد خان، أردد الأغنية بصوت مكتوم، قبل دقائق قليلة من لقائي بصاحب اللحن ومؤسس فرقة المصريين الموسيقار هاني شنودة، لا أعرف بدقة سبب سطوة هذا اللحن واستسلامي له في هذه اللحظة بالذات، ربما حدث ذلك كنوع من شحن الذاكرة قبل اللقاء، وربما لأن هذا شأن من شئون الموسيقى وقوتها، تصنع إيقاعاً داخلياً، الإيقاع الذي يبعث رجفة في الجسد والروح هو رادع لوحشة الخارج، أو ربما كانت هذه حيلة من حيلي لالتماس بعضاً من الارتياح والطمأنينة، بلحن له شخصية واضحة؛ كلماته حارة وطيبة تدعم مشواري المستحَب بالجمال.

تجاوبي مع اللحن وصوت "المصريين" في رأسي، ينبع من تلهفي صوب الجمال في كافة تجليّاته، لا أتكلم هنا عن كمال الأصوات والتقنيات الموسيقية العالية، إنما عن الدفء والشاعرية والوفرة العاطفية، فالمقاطع صافية، شاهقة، رقيقة، منحنية ومائلة.

أعبر الطريق إلى الاتجاه المقابل بحذر مكترث بما حولي، متجنبة أية هفوة قد تجعلني أنزلق أو تُظهر إرهاقي الشديد، يسبقني فارس (عادل إمام) في مفتتح فيلم "الحريف"، يجري لاهثاَ بأنفاس متقطعة على القضبان كأنه درب طويل بلا رحمة، قبل أن تنساب أنغام هاني شنودة ونندس معها في مشاهد تغلغلت فيها الموسيقى لتسجل حالة فنية توثق صراع البطل مع زمنه، كما أنها تمنحنا إحساساً قوياً بالمكان، فندخل إلى المشاهد بسهولة ونعرف كل ما يريده لنا الفيلم أن نعرفه، إنه ما لخصه مثلاً الناقد والباحث السينمائي المجري "بيلا بالاش" عن موسيقى الأفلام عموماً، حين قال: "في الفيلم توجد آلاف النغمات غير أنه لا توجد فترة صمت واحدة، هي الظاهرة السمعية ذات الأهمية القصوى".

يتدفق لحن الشوارع حواديت في رأسي مرة أخرى، فأردد معه: "الشارع دا كنا ساكنين فيه زمان/ كل يوم يضيق زيادة عن ما كان/ أصبح الآن بعد ما كبرنا عليه/ زي بطن الأم ما لناش فيه مكان".. سكنني اللحن تماماً حتى وصلت إلى العمارة التي يسكن فيها هاني شنودة، وجدته ينتظرني أمام الباب؛ فتلعثمت في إلقاء التحية عليه، كل شيء عنده يفيض بالموسيقى: البيانو، نوتات الموسيقى المبعثرة في المكان، الجوائز، الدروع الكثيرة المكدسة في الأرجاء، شهادات التقدير المعلقة على الجدران، حتى أنني على كثرتها ووفرتها، كدت ألا أسأله عنها، قد يكون الكلام إحتبس عني وأنا في مواجهة فنان يحكي عن تجربته ببساطة كأنها سيرة عادية، وجهه إكتسب هذه الوداعة البريئة من التباهي والزهو، لا يبالغ في أناقة التعبير، يؤمن بأن الصدفة صنعته، فهو صدفة ابن طنطا، المدينة المترعة بألوان مختلفة من الموسيقى والغناء، وصدفة أخرى اجتذبته إلى غرفة بيانو والدته ليكتشف نزوعه وشغفه الموسيقي، والصدفة كذلك هي التي زرعته في أوساط الفرق الغنائية مع شباب طموح، حققوا أحلامهم الجامحة في الغناء والموسيقى، حلقة تسلم حلقة في سلسلة طويلة من المصادفات، حسب تعبيره، رسمت مشواره التصاعدي في عالم الموسيقى والفن.

شيء ما بداخلي يخبرني أن هذه البساطة وهذا الزهد لا يعني أنه لا يدري قيمته كفنان عنيد، مغامر، صانع روائع، لديه مخيّلة ثورية لحنية طبعت أعماله الكثيرة والمُتنوّعة حتى إستحق لقب "موسيقار المصريين"، نسبة إلى فرقته الشهيرة التي كوّنها في العام 1977، تجربته الفنية الزاهرة التي رسمت مساحة في عالمنا من الفرح والبهجة، كان يعزف ورفاقه من "المصريين/ الفرقة" يعزفون ويغنون، كأنهم ينفضون عن "المصريين / الجمهور" الهم في حياتهم الصعبة.

إنه ليس من الـ "هيبيز" الذين ظهروا في أمريكا خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، ثم ما لبثوا أن انتشروا عالمياً كحركة شبابية إحتجاجية، مناهضة للقيم الرأسمالية وثقافة الاستهلاك، داعية للحرية والمساواة والحب والسلام، شباب يطيلون شعورهم ويرتدون ملابس غريبة، يتخذون موسيقى الروك متنفساً لهم، وهو ليس أيضاً واحداً من فرقة الخنافس الهيبية "بيتلز" البريطانية، التي تشكلت في ليفربول في عام 1960، وأصبحت أكبر الفرق الموسيقية نجاحاً وأشهرها في تاريخ الموسيقى الشعبية، ولا كان واحداً من "إيجلز/ صقور"، فرقة الروك الأمريكية التي تشكلت في العام1971، كما أنه ليس سيد درويش الذي حرر الموسيقى المصرية من منمنمات وزخرفات القصور إلى حيوية الحياة الحقيقية في الشارع، لكن شنودة

كانت لديه هذه السمة التي تجنح نحو عدم التعلق بالمظاهر المادية، كان يطمح في هذا التغيير الذي يحقق دوياً في الموسيقى المصرية، وهو ما أحاول أن أتلمسه خلال كتابي الصغير هذا، وأسعى إلى معرفة تأثير طموحه هذا في التجديد والتغيير على الموسيقى التي وضعها للأفلام والأعمال الدرامية عموماً، ذلك في إطار تكريم المهرجان القومي للسينما المصرية للموسيقار الكبير.

إذن. فإن هاني شنودة مغامر بالمعنى الحرفي للكلمة، وفي نفس الوقت زاهد، متعفف، مستكف.. ليس من منطلق نكران الذات أو الانقطاع عن الدنيا، إنما كفنان حقيقي، يستمتع بقلب التوقعات التقليدية والخروج عن المألوف، يعيش في عالم نابض بالحياة، جزء من إلهامه يستمده بتواصله مع الناس والأفكار، وتفسير هذا التواصل بالتجريب والشروع في فتح آفاق جديدة، لعل هذا كان من أهم أسس مساهماته في إبراز الهوية المصرية من خلال ألحانه، أفترض أن هذا النمط يزاوله "شنودة" بطريقة مذهلة، يصوغه نصياً بشكل كبير من عفويته الظاهرة وغير المتوقعة، ما يجعله يعزز عواطفه ويعيد شحن قدراته حين يختلي بنفسه ليؤلف مقطوعته الجديدة.

إرتبط الذوق الموسيقي عند هاني شنودة، بأسلوب عصرٍ عاشته مصر حينذاك، حيث اشتهرت فترة الستينيات والسبعينيات بظهور العديد من الفرق الغنائية التي غيرت من أسلوب الطرب، كان هو واحد من مؤسسي فرق الجاز المصرية بعد رحيل الأجانب، نقلة عصرية كانت مهمة وضرورية في تاريخ الموسيقى في مصر، لكنها كانت أيضاً مسئولية؛ أول من تصدى لها هاني شنودة حين أسس فرقته "المصريين"، فراح يؤلف ويعزف ويجدد ويعصرن، كأنه يثبت لنفسه أولاً قبل التاريخ أنه ابن التراث الإنساني الأشمل، بما لديه من جاذبية التطور والانفتاح على الموسيقى العالمية، هنا صنع بموسيقاه حالة مصرية مبتكرة ومعاصرة، بتأليف ما تعداده الألف لحن أظهرت أبعاداً في شخصيته، رومانسية، حيوية وخفيفة الظل، مشروع هو سنده كموسيقار يسعى إلى ارتقاء الكيمياء اللطيفة التي تجمعه بجمهوره، بمعان وأشكال موسيقية مختلفة: اجتماعية، شعبية وصلت إلى أوجها مع "زحمة يا دنيا زحمة" التي غناها أحمد عدوية، في رأيي أن هذا التواصل الكيميائي، العاطفي، هو ما حدث بقوة عندما صعد الممثل المصري الأصل رامي يوسف يتسلم جائزته في حفل "جولدن جلوب" (2020)، إذ استعاد الجميع وميضاً من الاشتياق إلى موسيقى سكنت وجدانهم، يعزز ذلك ما قالته له المطربة الكبيرة نجاة ذات يوم:" يا هاني، كل الناس بتلحن على الأرض وأنت بتلحن على السحاب"، وما قالته أيضاً النجمة الكبيرة

فاتن حمامة حين إختارته ليضع موسيقى فيلمها "ولا عزاء للسيدات" (1979) إخراج هنري بركات: "الحياة تقفز في موسيقى هاني شنودة".

البحث عن الجديد كان مدخل هاني شنودة للعمل في مجال الموسيقى التصويرية، خطوة بدأها في العام 1979، تبعتها خطوات أخرى وأعمال كثيرة رسخت اسمه كموسيقي ذائع الصّيت، جاء إلى السينما من عالم الألحان كما فعلها من قبله موسيقيين كبار استمدوا شهرتهم من عالم الأغاني، قاموا بوضع الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام، مثل محمد القصبجي، زكريا أحمد، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، محمد فوزي، محمد الموجي، كمال الطويل، منير مراد، بليغ حمدي، ومن جيله: عمر خورشيد، عمر خيرت، عزت أبو عوف، حسن أبو السعود وغيرهم.. قامات كبيرة في عالم التلحين جاءت من عباءة الأغنية وأسهمت في ميلاد وازدهار الموسيقى السينمائية.

المهم أن اسم هاني شنودة صار على مدار رحلة حافلة واحداً من الكبار الذين أثروا السينما بموسيقاهم، في قائمة طويلة ضمت الرواد السابقين مثل أندريا رايدر، فؤاد الظاهري، علي اسماعيل، وقبلهم جميعاً كانت بهيجة حافظ، أول امرأة تعمل بالتأليف الموسيقي، كما ضمت القائمة من اللاحقين أسماء لها وجاهتها وإسهاماتها المهمة في الموسيقى التصويرية مثل: كمال بكير، راجح داود، ياسر عبد الرحمن، تامر كروان، هشام نزيه، خالد حماد، خالد داغر، هشام جبر و.. غيرهم.

نحو 143 عملاً ما بين مسلسلات إذاعية وتليفزيونية، وأعمال مسرحية إلى جوار الأفلام السينمائية، وضع هاني شنودة موسيقاها التصويرية ليكتمل مشروعه في إتجاه موازٍ لعالم الأغنية، حضور متنوع، ذو سطوة بأفلام قوية وكبيرة كما في: المشبوه، غريب في بيتي، عصابة حمادة وتوتو، الغول، الحريف، شمس الزناتي و.. غيرها، وحضور مغاير في أفلام أخرى صغيرة، متفاوتة المستوى، وهو أمر يلخص أننا أمام نموذج للفنان "الحريف"، كما عنوان الفيلم، ذلك المهني، الماهر، القادر على الابتكار، الخبير الذي يطرق جميع الألوان بمنطق العمل المُشْرَع على كل الأبواب، معتمداً في مشروعه على محورين: الموسيقى المتأتية من الفكر والتأمل، والموسيقى النابعة رأساً من الغريزة الفنية والعاطفية.

أخبره برأيي هذا قبل أن أنهي معه لقائنا وأنصرف، فيرد مبتسماً: يمكن!، يعاودني لحن "الشوارع حواديت" من جديد، حين هممت بالخروج، فأمتثل للكلمات: إتجاهك إتجاهي مشينا ليه/ والشارع دا زحام وتيه/ بس لازم نستميت/ واضحكي يا حلوة لما أسمّعك...





هاني شنودة

موسيقار المصريين

لو فكرنا قليلاً في النقلة النوعية التي أحدثها هاني شنودة في الموسيقى المصرية، لوجدنا أن ما حدث كان بديهياً، فهو ليس موهبة في الفراغ، إنما إفراز لعصر شهد تحولات كبيرة في الفنون والموسيقى والسياسة، تجربته كانت استجابة مبدعة تضافرت في تكوينها عوامل كثيرة، توفرت في البيئة المحيطة والمناخ العام في زمنه، والمقصود بالزمن هنا ليس مجرد مرور الأيام وانفلات أوراق النتيجة، لكن للزمن أبعاد متعددة تتوزع بين العام والذاتي.

ولد هاني شنودة بمدينة طنطا في العام 1943، وأنهى دراسته الموسيقية في العام 1966، وما بين العامين جرت أحداث كثيرة بدلت من أحوال العالم داخلياً وخارجياً، ففي عام مولده كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها، وكانت البشرية تعيش أقسى حالات الرعب والقلق الوجودي، وتبتغي النجاة والخلاص.

في سنوات تكوينه الأولى كانت الحرب لازالت دائرة، وبالتأكيد لم يكن الصغير الذي أصبح فيما بعد من أشهر الموسيقيين في مصر يدرك ما يدور في العالم حوله، أو يستوعب صورة العالم السريالية حينذاك، حيث تراجعت قوى وإمبراطوريات، فيما تقدمت قوى أخرى جديدة ومختلفة، بل فاق الوضع السريالي مداه؛ فبدت الحرب بكل بشاعتها كما لو كانت الحافز الفعال الذي أيقظ الشعوب المغلوبة على أمرها، وحركها لتطالب بتحررها من الاستعمار والاضطهاد، مصر لم تكن بعيدة عن ذلك؛ فأثر الحرب طالها بالتأكيد، حتى أن المظاهرات الشعبية هبت قوية لإغاظة المستعمر الانجليزي وإغضابه، ردد المصريون: "إلى الأمام يا روميل"، هكذا أصبح القائد الألماني الشهير إرفين روميل عدو الاستعمار الانجليزي، بقدرة قادر بطلاً شعبياً في مصر. وهكذا كان المناخ السياسي ينذر بتحولات جسيمة، إلى أن قامت ثورة 23 يوليو 1952 فيما بعد. إذن بطريقة أو بأخرى بدا أن الصغير قد تأثر إلى حد كبير بالمناخ الذي نشأ فيه، لذلك حين نقول أن هاني شنودة ولد في طنطا سنة 1943 وتربى في بيت والده الصيدلي ميسور الحال الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى المرتفعة، ليس كافياً أن نمر على المكان والزمان من غير أن نتعرف على دلالة ذلك التاريخ وأهمية ذلك المكان وتأثيرهما في تكوين شخصية الطفل الموعود بالشهرة والنجومية والتغيير.

من الطبيعي أن نتعرف عليه متمرداً على العالم الكلاسيكي، مناهضاً لمظاهره القديمة، وأن تكون الموسيقى متنفسه لذلك، لكن نشأته في طنطا منحته قدراً كبيراً من التسامح والانفتاح على الأخر، من هنا نجد أن رفضه للقديم لم يكن عشوائياً أو مطلقاً، هذا الملمح يشكل جزءً رئيسياً من قيمته كفنان له أثره الكبير والممتد في الثقافة الموسيقية من دون فذلكة، ألحانه ما زالت تُذهل الناس ببساطتها، إنه عبقري بساطة، لا يتباسط عمداً، بل يؤلف موسيقاه مثل محب ومغرم وكما يقتضي هذا الحب والغرام، البساطة التي أشير إليها مدهشة من فرط صدقها وتوغلها في أحاسيس إنسانية حقيقية، هو ابن الأصول في الموسيقى، ابن طنطا، مدينته، ذاكرة الفن وحافظة أهل الموسيقى والطرب.

طنطا، هي المدينة التي احتوت كل دلالات الإبداع الموسيقي والمقومات التي تجمع بين القداسة والخيال، تتوسط دلتا النيل المفعمة بأساطير قدماء المصريين الأخاذة، المستحوذة على الانتباه، العامرة بالموسيقى سواء في الحكي الشعبي أو الرسمي، في الحفلات البسيطة أو المراسم الدينية الكبيرة، تُظهر لنا النقوش الفرعونية الفرق المصاحبة للحدث والآلات الموسيقية الخماسية أو السباعية. وطنطا قاعدة تتشابك فيها الحضارة الفرعونية مع الرومانية والقبطية والإسلامية، اسمها القديم لما كانت إحدى بلاد المقاطعة الخامسة من مقاطعات الوجه البحري في مصر الفرعونية، كان "تناسو"، ثم أطلق عليها الإغريق "تانيتاد"، والرومان "طنتنا"، والبيزنطيين "طو"، أما الاسم القبطي فكان "طنيطاد"، تم تحريفه بعد الفتح الإسلامي إلى "طنتدا"، وتدريجياً نطقها عامة المصريين في زمن الحملة الفرنسية "طنطه"، حسبما جاء في مجلد وصف مصر، ولازال في المدينة ومحيطها أثر لكل العصور وامتداد لكل فن. كما أن طنطا أيضاً هي "مدينة شيخ العرب"، محفل الموالد المتعددة وملتقى الدراويش والطرق الصوفية والمنشدين والمداحين والمغنيين الشعبيين وحتى الغوازي، كل شيء ينطق فيها بالموسيقى، كل فئة تبتغي الرزق والبركة في الموالد على أعتاب أولياء الله الصالحين، الجميع في هذه المدينة يقفون على أبواب مسجد ومقام السيد أحمد البدوي، نحو ما يزيد عن المليونين زائر و67 طريقة صوفية يحتفلون بمولد القطب الصوفي الذي نسبت إليه كرامات كثيرة، أشهرها قيامه بإنقاذ الأسرى المصريين في الحروب الصليبية، حتى شاع المأثور الشعبي المصري: "الله الله يا بدوي جاب اليسرى"، أي أن البدوي قد جاء بالأسرى، وهو ما تحول بعد ذلك إلى أغنية شهيرة قام بغنائها محمد رشدي من كلمات صلاح أبو سالم وألحان بليغ حمدى.

بصرف النظر عما يقوله البعض ومنهم المؤرخ سليم حسن في "موسوعة مصر القديمة" من أن هذه الموالد، إمتداداّ تاريخياّ لطقوس فرعونية لقدامى المصريين (*)، أو ينسبها أخرون للعصر الفاطمي، أو أن الموالد وكما يقول نيكولاس بيخمان (كان سفيرا لهولندا فى القاهرة) في كتابه الأشهر "الموالد والتصوف في مصر"، لا تقتصر على ديانة واحدة، وإنما: "تذوب في الموالد كل الأديان، فالمسيحي يحرص على زيارة أولياء الله المسلمين والمسلم يزور القديسين" (*)، فإن حلقات الإنشاد الديني التي تزخر بها هذه الموالد، أسهمت في نشأة الموسيقى العربيّة المعاصرة بشكل أساسي وهو ما عبر عنه الأديب خيري شلبي، فقال: لعب مجتمع المشايخ في العصور الحديثة دوراً عظيماً في الارتقاء بالموسيقى العربية على جناحين، جناح يتمثل في المقرئين والمنشدين والمبتهلين، حيث طوروا كثيراُ من المقامات الموسيقية وطوعوها لمقتضيات المعاني القرآنية والابتهالية والتوحيدية… أما الجناح الأخر فإنه جناح الطرق الصوفية، حيث ارتبطت الطرق الصوفية منذ نشأتها بالموسيقى إرتباطاً وثيقاً جداً، لدرجة أن الموسيقى كانت جزءً لا يتجزأ من مجاهداتهم في طريق الوصول إلى الفناء في الذات الإلهية". (*)

غناء الموالد كما ترانيم الكنيسة، كلاهما ترك أثره في وجدان هاني شنودة، بحكم انتمائه المسيحي؛ عايش أجواء ترنيمات المنشدين والمصلين في الكنائس،



واستمع إلى ألحان قديمة تعود جذورها إلى آلاف السنين، ترانيم وألحان لها حضورها بشكل أو بأخر في الأغنية العربية، فيروز والرحبانية من زاوية تقريبية مثالاً عربياً، مما لاشك فيه أن هاني شنودة استفاد من هذا التراث الديني، الإسلامي والمسيحي، بحكم انتسابه لمدينة وفرت له هذه الأجواء أولاً، وثانياً بحكم هيامه الشديد بالموسيقي التي تعرف عليها في موالد ومساجد وكنائس طنطا، كذلك في شوارعها، أسواقها، مسرحها القديم، صالات العرض السينمائي.. عوالم كثيرة شكلت شخصيته في مدينة أغنت الفن المصري بأبنائها ومنهم: أمينة رزق، محمد فوزي، هدى سلطان، نعيمة عاكف، زهرة العلا، عازف الكمان عبده داغر، حتى عبد الحليم حافظ الذي عمل لمدة أربع سنوات مدرساً للموسيقى في مدرسة طنطا الابتدائية للبنات.

من هذه التنويعات المختلفة وإن بدت سمات محلية تخص المكان وجمالياته وصورته التاريخية، لكنها خرجت لحيز أبعد من الجغرافيا، حيث ضبطت التكوين الإنساني والثقافي والفني لهاني شنودة، كما وهبته قدرة على التأمل والانفتاح على عالم مليء بالأحاسيس والأحلام والأسئلة التي تتعلّق بالتفاصيل الحياتية اليومية وكذلك بالانتماء والهوية والراهن والمقبل من الأيام، هذه القدرة تأسست بخطين: المدينة الخلاقة والعائلة الفريدة، فقد نشأ "شنودة" في بيت من بيوت الطبقة الوسطى مترفة مادياً ومعنوياً، الأب صيدلي يخرج يومياً ليمارس عمله، والأم تهتم بشئون البيت، وتقتنص لنفسها مساحة خاصة تختلي فيها بالبيانو أو العود، كانت تجيد العزف عليهما، وتجيد كذلك الغناء، سيّما أغنيات أم كلثوم، صوت الأم ومشهدها وهي تعزف لا يفارقان ذاكرة الابن الذي امتلأ به وهو يتجه مهلاً وسرعة إلى شغفه الموسيقي، من غرفة بيانو الأم التي اكتشف فيها موهبته، خرج إلى العالم الأوسع والأرحب الذي حقق فيه مشتهاه، بحضور مميز مع رفاق باشروا معه الرحلة إلى القاهرة، في مقدمتهم عاطف منتصر، صديقه و"بلدياته"، الجريء الذي ترك أعمال عائلته في مجال المقاولات إلى إنتاج الكاسيت، ليصبح مكتشف نجوم الطرب مصرياً وعربياً، هاني أيضاً لم يمتثل لرغبة عائلته ليكون وريثاً للصيدلة التي يمتهنها أغلب أقاربه، الاثنان إنعتقا من القيد العائلي إلى أفق مفتوح وممتد، لكنه أفق مجهول ومداه كان في علم الغيب حينذاك.

تخرج هاني شنودة من كلية التربية الموسيقية، وأنشأ عاطف منتصر شركة "صوت الحب" بقرض حصل عليه بعد مشاحنات من والده وشقيقه الأكبر، صاغ هاني صفحة جديدة في التأليف الموسيقيٍ، وأحدث عاطف دوي في الساحة حين جلب شريط الكاسيت إلى سوق الأغنية بدلاً من الاسطوانة، ثم تجاسر أكثر ليقدم تجارب



غنائية مبتكرة ومتنوعة من الرومانسي إلى الاجتماعي والشعبي، من عمر فتحي، هاني شاكر، مدحت صالح، محمد فؤاد، عزيزة جلال إلى أحمد عدوية والريس متقال، إلى خطوة أكثر جسارة مع الفرق الغنائية ومنها،"الفور إم" و"المصريين" التي كوّنها صاحبه هاني شنودة، ضجة أحدثها الصديقان في الموسيقى المصرية خلال مرحلة عاصفة تغيرت فيها الأحوال السياسية والاقتصادية، وبالتبعية تبدلت الكثير من القيم الاجتماعية والثقافية في سبعينيات القرن العشرين، فقبل مشوارهما عاشت الأغنية في مصر رومانسية الستينيات وقيمها وأنساقها الفكرية التي سعت إلى التحرر والوحدة العربية والاشتراكية والوحدة في ظل هوية خاصة.

لكن حال الستينيات إنقلب رأساً على عقب بعد نكسة يونيو 1967، تغيرت الظروف وانكسر كل شيء؛ الهزيمة طالت الجميع، لم يسلم منها أحد حتى الأغنية العربية السائدة، أم كلثوم نموذجاً، سارعت بعد النكسة بصوتها الهادر تجمع التبرعات في حفلات المجهود الحربي، نشاطها وطاقتها الهائلة وهنت بعدها وخارت قواها، فمرضت في السبعينيات ثم رحلت، لم يعد ذلك زمنها، وهكذا فإن مطرباً مثل عبد الحليم حافظ هو بحق مثال للنجم الستيني الذي إزدهر في زمانه، وعندما جاء الزمن الأخر حاول التكيف؛ فاتفق مع هاني شنودة على تشكيل فرقة لتقديم أغانٍ مواكبة لموسيقى العصر الجديد، لكن الموت لم يمنحه فرصة المواصلة. كان هذا زمناً مختلفاً بدأت إرهاصاته مع نهاية الستينيات، الزمن الذي أشرف على الرحيل بمجمل سلوكياته وأهدافه، بينما ظهرت فرقاً لشباب تأثروا بتيارات الموسيقى والأغنية في أوروبا وأمريكا، ومنها: فرقة اسماعيل الحكيم"The Black Coats"، و LES PETITS CHATS"، التي إنضم إليها هاني شنودة، إذ إعتمدت هذه الفرق؛ الأغنية الغربية والإيقاع السريع في الموسيقى.

المثير أنه على الرغم من الشعبية الكبيرة بين جمهور الشباب لهذه الفرق إلا أنها إنفضت وتدهورت أحوالها في النصف الثاني من السبعينيات، ربما كان ذلك



بسبب الجمهور الجديد من أثرياء الانفتاح، الذي جنح إلى لون أخر في الموسيقى يلائم ثقافته، أو لأن هذه الفرق بما احتوته من موهوبين كانت بلا ظهير أيدولوجي يسندها، كما يقول مثلاً الكاتب أحمد ناجي في مقاله" هل انتهى زمن الأغنية البديلة؟" المنشور في مجلة معازف: "للأسف، لم تحمل تجارب تلك الفرق خلفها ميراث أيدولوجيّاً أو جماعة ثقافيّة مولعة بأمجاد التاريخ كاليسار لكى تحفظ لنا تجاربها الموسيقيّة. بينما توفّرت مثل هذه الظروف للشيخ إمام، الأمر الذي كفل لتجربته الاستمرار التاريخي كنموذج لما سيعرف بعد ذلك بــالأغنية الملتزمة" (*)، قد يكون هناك سبب ثالث وهو أن هذه الفرق كانت تقدم الأغاني الغربية، وأنه كان هناك ضرورة لوجودها لكن بروح مصرية تقدم أغنية ناطقة بالعربية، بدليل ظهور فرق جديدة تكفلت بذلك ومنها "المصريين"، أما بالنسبة للشيخ إمام، فإنه قدم تجربة فنية فريدة إنطلقت من حارة" حوش قدم" في قلب القاهرة القديمة واستمرت ما يقرب من الثلاثين عاما كان فيها برفقة الشاعر أحمد فؤاد نجم والفنان التشيكلي محمد علي، وامتدت لعدد كبير من الشعراء: فؤاد قاعود، زين العابدين فؤاد، نجيب سرور، بيرم التونسي، فدوى طوقان وغيرهم. ومن حولهم تجمع مثقفو مصر والعالم العربي والمهتمون بتجربة إمام عيسى الموسيقية من الأجانب. وقبل هؤلاء وأولئك كان سكان الحارة والحارات والأحياء المجاورة يعرفون إمام ويحيطون به ويرددون ألحانه وأغانيه، توافق ذلك مع ظهور جيل جديد من المستمعين.

المستمعون الجدد أعلنوا موت الأغنية بشكلها القديم، وذلك في زمن العصر الاستهلاكي وطغيان صناعة الثقافة التجاريّة كنتيجة بديهية للتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، حيث تشظت الأذواق ما بين رغبة في أغنية قصيرة إيقاعها أسرع وأغنية مضادة أو بديلة، حسب المصطلح الشائع لها والذي صنفها كلون مغاير عن السائد والمألوف، وهو إن كان مصطلحاً غير مرضي عنه بالنسبة لبعض النقاد، إذ يعتبرونه لا يرقى كي يكون نظرية علمية سليمة، إنما مجرد تعبير مجازي يسهب في معناه، إلا أن هذا الإسهاب المعترض عليه، يبدو كأنه فتح نوافذاً أوسع للانعتاق مما هو تقليدي إلى مستويات متباينة من التجريب.

على أية حال فقد اشتبك هاني شنودة في أجواء صناعة الموسيقى، وتماست تجربته مع الأغنية البديلة بكل إشكالياتها وما أثير حولها من ضجة وسجال، عندما عمل مع محمد منير في بداية مشواره، وهو من المغنيين الذين تم تصنيفهم ضمن هذا اللون الغنائي، بمشروعه الذي بدأ بكلمات مغايرة تحكي عن الحب والوطن، المرأة والأرض، تضافرت فيه موسيقى شنودة مع كلمات عبد الرحيم منصور، ليكون واحداً

من المجموعة التي صنعت ثورة السبعينيات الموسيقية، وإن تجسدت تجربته بشكل أوضح مع فرقته "المصريين".

في يوم 8 ديسمبر عنوان الأغنية الشهيرة ضمن ألبوم "بحبك لا"، هو ذاته تاريخ تكوين فرقة المصريين صاحبة الألبوم، وابنة التحولات الزمنية والفكرية، لعل هذا ما أحاط به نجيب محفوظ حين أشار على هاني شنودة بضرورة تأسيس فرقة تقدم الغناء العربي، إذ لم يكن هذا مطلباً أو نصيحة من كاتب كبير، بقدر ما هي أمنية لمبدع تعلق بالغناء منذ طفولته، وبلغ منه حبه للموسيقى والغناء أن التحق بمعهد الموسيقى العربية ودرس فيه لمدة عام كامل، حسب ما ذكره للكاتب رجاء النقاش في كتابه " نجيب محفوظ: صفحات من مذاكراته وأضواء جديدة علي أدبه وحياته



" مؤسسة الأهرام، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة 1998: "لو كنت وجدت توجيهًا سليمًا من أحد لتغير مسار حياتي واخترت طريق الموسيقى وليس الأدب".

على أية حال، فإن فرقة المصريين دشنت حركة موسيقية جديدة استمدت أصولها من الغرب واجتازت النقطة التي وقفت عندها الأغنية الكلاسيكية العربية التقليدية، هذا على الأقل ما حاوله هاني شنودة مع زملائه: تحسين يلمظ، هانى الأزهري، ممدوح قاسم، إيمان يونس، محمد جوهر/ عمر فتحى"، ساعدهم في ذلك الحضور المساند من شاعر كبير كـ "صلاح جاهين"، والتعاون مع شعراء جدد حينذاك مثل عصام عبد الله، ما سمح بالتسلل الذكي للفرقة في الشارع الغنائي بأعمال إبتكارية، مغرية في حداثتها ونمطها الموسيقي بتنويعاته المختلفة، لم تعتمد على شكل ثابت، بل فاضت بهذا البراح الشاسع الذي يحتاج مؤلفات كثيرة لتحليلها، وهو ما لا يتسع لي هنا، بينما أتابع مشوار صاحب التجربة، صانع النجوم والأساطير الذي استوعبت تجربته كذلك الأغنية الشعبية "زحمة يا دنيا زحمة"، الأغنية الطنانة التي عبرت عن مرحلة عصيبة، كتبها حسن أبو عتمان وقام بغنائها أحمد عدوية في العام 1969، كانت مدخلاً يليق بالزمن السبعيني وهو على الأبواب حينذاك، قوبل عدوية بهجوم شرس من النخبة وإتهامات بالإسفاف، على إعتبار أن عدوية هو الإفراز الطبيعي لمنظومة السبعينيات الانفتاحية التي سعت نحو الاندماج في النظام الرأسمالي العالمي، عبر التبعية وتذويب حلم الهوية، وما ينتج عن ذلك من تشوه قيمي وسلوكي طال الأغاني والموسيقى، في المقابل حظي المغني الشعبي، ابن الزمن الجديد، المثير للجدل، بإعجاب كبار الموسيقيين والمطربين أمثال محمد عبدالوهاب، فريد الأطرش، عبدالحليم حافظ، بل أن نجيب محفوظ بوعيه وإدراكه لتحولات المجتمع، وجد مزايا في أسلوب عدوية، فعبر عن إعجابه بصوت عدوية واصفاً إياه بـ" الصوت الحلو".

كانت هذه الأغنية نمطاً موسيقياً متمايزاً أحبته الأذن المصرية، لازالت تُردد حتى الآن في مناسبات مختلفة، حتى أن سينمائيين كبار استخدموها بشكل أو أخر في أفلامهم؛ فعلها مثلاً المخرج محمد خان في فيلم "خرج ولم يعد" (1984) كأيقونة للمدينة المكتظة، الوحشية، الفوضوية التي تسببت في اختناق بطل الفيلم "عطية" وهروبه إلى الريف، مع أن خان استعان بالموسيقار كمال بكير لوضع موسيقى الفيلم، وهي موسيقى بديعة ومعبرة، تتطوّر في تتبعها لحالة البطل ومعاناته في المدينة الطاحنة، ثم تغير هذه الحالة بعد إنتقاله إلى الريف وهدوئه وسلامه النفسي.

"زحمة يا دنيا زحمة وتاهوا الحبايب/ زحمة ولا عادشي رحمة مولد وصاحبه

غايب/ أجي من هنا زحمة وأروح هنا زحمة/ هنا أو هنا زحمة"، إنتهج هاني شنودة لحناً كجزء من ابتكاراته في التحديث، يمكن أن نعتبره جزء من الأغنية البديلة، المراوغة والمثيرة للجدل، لكن البديل هذه المرة شعبياً، فأحمد عدوية ليس محمد عبد المطلب أو محمد رشدي أو محمد العزبي على سبيل المثال، كل واحد من هؤلاء كان صوت زمنه ومرحلته، وهنا نعود إلى هاني شنودة لنجده في لحنه المذكور، أسهم في التكوين الخاص لعدوية؛ ونخلص إلى أن كل لحن قدمه كان له قصة وبُعد درامي يدنو من روح مجتمعه وزمنه.

تجربة هاني شنودة تلتقط بوتيرة سريعة النبض المصري، إنها تجربة مختلفة بالطبع عن سيد درويش الذي قفز بالأغنية من شرفة القصور إلى الشارع المصري، حسب توصيف النقاد في تلخيص مشروع فنان أسهم بنصيب ضخم في ثورة الغناء المصري الحديث، كما يقول الناقد كمال النجمي، مفسراً أن هذا حدث في وقت عاشت الشخصية المصرية نوعاً من اليقظة بعد الثورة العرابية، ترسخت أكثر في أجواء ثورة 1919، مضيفاً:"كان سيد درويش نموذجاً للفنان الذي تجتذبه عوامل التحرر والتقدم في عصره، فلأول مرة في ذلك العصر يسمى أحد الملحنين أغانيه باسم أغاني الشعب، كان غناؤهم مزيجاً من الصراخ العثماني والنواح للملوك والأمراء والباشوات، لا إلى الشعب! … لكن ثورة 1919 التي أيقظت شخصية الشعب المصري، أتاحت لسيد درويش مناخاً صالحاً لرسالته الفنية، فانبعثت على يديه الألحان المصرية الصميمة". (*)

موضوعنا هنا ليس إجراء المقارنة بين نموذجين تلقفا الأغنية المصرية ووضعاها في مساحتها الخاصة، كلاً منهما له ظروفه التاريخية التي مهدت لظهوره، وكلاً منهما كذلك له مشروعه الفني حسب مقتضيات عصره وزمنه، لكن طالما نتحدث عن أغنية المصرية وتحديثها، كان لابد من الإشارة والتوقف العابر، وخلاصة القول أن هاني شنودة حالة مصرية ومن هذا المنطلق دخل السينما بخلفية موسيقية مركبة، فيها موجات المد والجزر بين الحديث والعصري وبين الحفاظ على الهوية، هذه الحالة هي التي دلف بها إلى مجال العمل السينمائي، وكان من الضروري التعرف على تكوينه الخاص وإلى أي مدى إستطاعت هذه الخلفية أن تترك أثرها على موسيقاه في السينما.

هاني شنودة

موسيقى الأفلام.. تاريخ في حضرة الصمت والأغنية والتكنولوجيا

"ما الذي نستمع إليه في الموسيقى؟"، لعله يكون السؤال الأنسب في هذه اللحظة التي أسعى خلالها إلى عالم هاني شنودة الموسيقي في السينما، وإن كان هذا هو السؤال الذي اختاره المؤلف الموسيقي الأمريكي أرون كوبلاند عنواناً لكتابه الصادر عن مؤسسة المدى للثقافة والنشر، بترجمة محمد حنانا، متناولاً في ثلاثمائة صفحة مقسمة إلى ثمانية عشر باباً، كيفية الاستماع للموسيقى، سواء على المستوى الحسي أو التعبيري، مبيناً أن المستمع العادي للألحان لا تحتفظ بها ذاكرته وأن القدرة على تمييز النغمة عند سماعها ليست أكثر من عفوية موسيقية لها أهمية محدودة بالنسبة لفهم الموسيقى فهماً حقيقياً، ومُقراً بأن جميع الكتب التي تدور حول موضوع فهم الموسيقى، لا تستطيع تنمية التذوّق السمعي، بل سماع الموسيقى هو ما يفعل، فالمستمع المثالي كما يقول كوبلاند هو داخل الموسيقى وخارجها في نفس اللحظة. (*)، كوبلاند هنا يخاطب المستمع الغربي ويشرح له بتبسيط واضح ما هو بديهي في صلب ثقافته التي تربّى عليها، فإن سماع الموسيقى البحتة يُعد ثقافة غربية في الأغلب الأعم، لذا يشير سؤالي نحو ثقافتنا العربية، فنحن ننتمي إلى هذه المساحة الجغرافية التي تحوي شعوباً كلامية، مولعة ومغرمة بالكلمة أكثر من اللحن، أو في تقدير آخر تُفضل المزاوجة بين الموسيقى والغناء ولا تكتفي بالموسيقى وحدها.

هل بهذه الطريقة نملك مفتاح التذوّق الأولي؟ سؤال آخر يخص علاقتنا بالموسيقى إجمالاً، فما بال لو اتجه السؤال قليلاً نحو الموسيقى التصويرية أو موسيقى السينما أو الموسيقى المصاحبة في الأفلام أو أياً كان المصطلح الذي يختاره النقاد لـ" ساوند تراك Saound track"، هو المعادل المسموع للصورة السينمائية، إختلفت التعريفات الشارحة لها، وكذلك أساليب صياغتها والعمل بها عالمياً أو محلياً، لكنها في كل الأحوال تظل عنصراً مهماً لا غنى عنه في عملية صناعة الفيلم، جزء أصيل يُعزز الدراما ويُشعل الخيال، كما يزيد الصنيع البصري ثراءً بدلالات متباينة يطرحها الصوت الموسيقي على الصورة، هو ما يدركه الجمهور ويتلقاه أيضاً بطرق متفاوتة، بصرف النظر عن مزاجه أو حالته النفسية أو ثقافته، الموسيقى تكون


أفلام مصر العربية تقدم
سعاد حسني
عادل امام
سعيد صالح
فاروق الفيشاوي
المشبوه
هاني شنوده
سمير سيف
ابراهيم الموجي
عبدالحليم نصر
نابليون فايز
مجدي عبدالمسيح
واصف فايز
هشام صبحي


عادل إمام
يسرا
حسين الشربيني
اسعاد يونس
محمد الشرقاوي
صلاح نظمي
علي الشريف
الأفوكاتو


عادل امام
فردوس عبد الحميد
عبدالله فرغلي
زيزي مصطفى
نجاح الموجي
فاروق يوسف
صبري عبد المنعم
حمدي الوزير
STREETPLAYER
a film by mohamed khan
الحريف
محمد خان


أفلام مصر العربية تقدم
عادل إمام
لبلبه
إخراج
محمد عبدالعزيز
صلاح نظمي
سلامة الياس
علي الشريف
محمد شوقي
فؤاد خليل
محمد متولي
عصابة حمادة وتوتو

أحد مداخله الواسعة إلى أجواء الفيلم: رومانسي، أكشن، رعب، أياً كان نوعه، فهو يتواصل مع الصورة، بما تحمله دلالات الموسيقى ونقلاتها ما بين الفرح والحزن، الغضب والخوف، الخيبة والأمل.

الموسيقى بهذه الطريقة في تقديري هبة أدركها السينمائيون منذ البدايات، فترة السينما الصامتة وقبل أن تنطق الأفلام؛ تاريخ الموسيقى كان أسبق من الحوار السينمائي نفسه، في البدء جاءت الموسيقى كتلبية لحاجة مُلحة، حيث تم إستخدامها لتجاوز العقبة التقنية التي كان يستحيل معها تسجيل الصوت ليكون متطابقاً مع الصورة، كما كانوا يغطون بالموسيقى على الصوت المزعج لماكينات العرض، فجلبت دور العرض حينذاك آلة "فونوغراف"، أو اعتمدت على عازف لآلة الأورج أو البيانو، كان العازف يوضح ما يحدث على الشاشة بعزفه موسيقى ملائمة لإيقاع الفيلم والذروة العاطفية للصورة البصرية، وفي أحوال أخرى أكثر تطوراً تمت الاستعانة بفرقة موسيقية كاملة تقوم بالعزف المباشر أثناء عرض الفيلم، لتشيع الموسيقى في أرجاء المكان، فلا يصبح هناك مساحة للصمت أو لضجيج ماكينة العرض. كانت الموسيقى إذن في ذلك الزمن إحتياجاً كما ورد في كتب التأريخ السينمائي ومنها ما قاله الموسيقي الأمريكي جيمس فيرزبيسكى في كتابه "تاريخ للموسيقى السينمائية"، ترجمة د. أحمد يوسف: "الحاجة النفسية لمنح الدفء على الصور وإلا سوف تبدو مبتورة أو شبحية، بالإضافة إلى الحاجة المسرحية التي تمتد بجذورها في الأوبرا الراقية والميلودراما الشعبية اللتين وجدتا في السابق، لإضافة مصاحبة آلة موسيقية ملائمة للتعبيرات العاطفية". (*)

ربما من هذه الزاوية تتدفق أسئلة أخرى تخص آلية صناعة موسيقى الأفلام وإتقانها، ثم كيفية استقبال الجمهور لها: هل الموسيقى التصويرية عملية صعبة؟ هل تحتاج إلى مؤلف موسيقي لديه قدرة تخيلية رحبة؟ هل الموسيقى تستوقف فعلاً جمهور السينما؟ إلى أي مدى يؤثر العزف المصاحب للصورة في هذا الجمهور؟ ماذا لو كانت الموسيقى غير ملائمة؟ ماذا لو كانت رائعة؟! والأهم، وهو ما يُعيدنا إلى سؤال البداية: ما الذي نستمع إليه في الموسيقى؟ ومنه إلى محاولة إكتشاف قيمة الموسيقى التصويرية عربياً.

الموسيقى التصويرية لغة مجهولة عربياً، تبدو هذه الجملة الشائعة حُكماً قاطعاً يخص موسيقى السينما، لكنها لم تحسم بوضوح ما الذي تقصده بـ"مجهولة" هنا، وهل الجهل المشار إليه جماهيرياً وشعبياً أم فنياً وتقنياً؟ وإذا كان الأمر يتعلق بالجمهور فكيف تتأتى له كل هذه الرهافة حين يستمع إلى مقطوعة ما فيستدل


عامر فيلم
يقدم
محمود عبد العزيز عفاف شعيب مجدي وهبه
جورج سيدهم
فريده سيف النصر
صلاح نظمي
نظيم شعراوي
أميمه سليم
منى عبد الله
المعتوه
محمد الطباخ
علي خيرالله
عادل أبو الفتوح
هاني شنوده
رمضان عامر
إخراج كمال عطيه


صباح اخوان
تقدم
فاتن حمامه
ولا عزاء للسيدات
عزت العلايلي
جميل راتب
قصة
كاتيا ثابت
حوار سمير عبد العظيم
تصوير وحيد فريد
بركات


فريد شوقي الهام شاهين
صلاح قابيل أحمد ندا
نبيله كرم
حسام الدين مصطفى
أحمد ندا


محمد عوض نيللي
سهير زكي
صائد النساء
عبد المنعم شكري
الشركة العالمية للتليفزيون والسينما

من خلالها على الفيلم الذي إنسابت منه، أي أنه كما يقول البعض أصبح يرى الفيلم بأذنيه، أما بالنسبة للناحية الفنية؛ فإن المتتبع للحركة السينمائية المصرية، لابد أن يلحظ حضور بارز لأسماء كبيرة من موسيقيين صنعوا بصمة قوية على الخريطة السينمائية، وبقيت موسيقاهم دليلاً على خيالهم المفتوح وأمارة ساطعة على الفيلم؛ موصولة به، يستجيب لها الجمهور إيقاعاً ولحناً من الناحية العاطفية، حتى وإن لم يستكشفها تقنياً أو يدرك صيغتها أو مقامها وسلمها الموسيقي أو قالبها المُحدّد، فإن هذا أمر لا يخطر ببال المُشاهد أو المستمع العادي ولا يعنيه كثيراً، ما يلفت إنتباهه بشكل فعلي هو جمال اللحن من عدمه، فهناك جمال إستحق الخلود، وإلا فكيف نفسر الحضور الدائم لموسيقى أفلام تأبى على الاندثار، مثل موسيقى أحمد صدقي في "ريا وسكينة (1953) إخراج صلاح أبو سيف، موسيقى أندريا رايدر في "دعاء الكروان" (1959) إخراج هنري بركات، سليمان جميل في "الحرام" (1965) إخراج هنري بركات، حضور علي اسماعيل الأخاذ في "الأرض" (1970) إخراج يوسف شاهين، عمار الشريعي في "البريء" (1986) إخراج عاطف الطيب، موسيقى كمال بكير في أفلام محمد خان، أو راجح داود في أفلام داود عبد السيد؟ والأمثلة أكثر من أن تُحصى، فدوامها مستمر؛ برهاناً على مثابرتها، حتى أن بعضها أصبحت نغماتها أكثر جماهيرية وشعبية على وسائط متعددة، منها رنات أجهزة التليفونات المحمولة، كما موسيقى "المشبوه" و"شمس الزناتي" لهاني شنودة مثلاً.

من الأغنية إلى السينما.. أفلام على إيقاع واحد

لكن هل الموسيقى التصويرية عملية صعبة؟ تساؤلنا الذي طرحناه قبلاً، وهل هناك عوامل تتداخل مع الموهبة والنزوع الفني في صناعتها؟ أتصور أنها عملية ليست بمعزل عن مجتمعها وزمنها، وأحسب أنه ليس هناك أقوى من فكرة آن أوانها، هكذا يقول الحكماء معلنين عن قيمة الزمن في منح الأفكار والأفعال قوتها الحقيقية، ومن هنا ندرك أن أوان هاني شنودة مع الموسيقى التصويرية، الذي تحقق في العام الأخير من الزمن السبعيني بفيلم "ولا عزاء للسيدات" (1979) إخراج هنري بركات، كان مقدراً له كموسيقار ترسخ اسمه في عالم الأغنية، فجاء في تلك المرحلة التي شهدت فيها السينما مدارس موسيقية جديدة إعتمدت على التطور التكنولوجي، برع فيه مؤلفو الموسيقى التصويرية القادمون مثله من عالم الأغنية الفسيح، إذ بدا هذا التوافد إمتداداً لبدايات السينما المصرية التي إعتمدت في وضع موسيقاها التصويرية الأولى على محمد القصبجي، زكريا أحمد، رياض السنباطي، محمد عبد

الوهاب، ثم إتسعت القائمة لتضم فريد الأطرش، محمد فوزي، وغيرهم، ما يشير إلى أن صناعة الموسيقى التصويرية حينها كانت أيسر بالنسبة لملحنين كبار، لكنها تظل عملية معقدة لا تكتف ببراعة الملحن ونجوميته فقط، بل تتشابك معها عوامل أخرى كثيرة أبرزها التفاعل مع الدراما والتعامل مع الموسيقى المصاحبة على أنها فن مواز وليس تابعاً أو محشوراً لملء مساحات الصمت.

مع بداية السينما الناطقة، اتخذت الموسيقى التصويرية منحى أخر يعبر عن إهتمام عملي بها، وإن كان هذا الاهتمام ارتبط بالغناء في الأغلب الأعم، ما أسهم في انتعاش سينما حفرت فيها الأغنية روافدها العميقة، يذكر التاريخ أن العام 1932 بداية ما أنتجته مصر من سينما غنائية، وأنه مفتتح عصر فورة السينما الغنائية بلا منازع، حسب إحصاء جلال الشرقاوي في كتابه "في تاريخ السينما العربية"، نحو 40 فيلماً غنائياً كان لها أثرها في تطوير الموسيقى العربية، غير ما تبعها من فنون المدرسة التعبيرية والأوبريتات الاستعراضية التي إنتقلت إلى فضاء مختلف يكترث بالحركة والرقص والصوت والموسيقى الأكثر، وإذا كان ناقداً في قيمة سمير فريد قال: "يبدو أن السينما المصرية نطقت لكي تغني"، مشيراً إلى أن نصف مجموع الأفلام المصرية منذ البدايات هي أفلام غنائية، بل أنه لا يكاد يخلو النصف الآخر من الأغاني، حتى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، ولافتاً الانتباه إلى أفلام ضعيفة البنية.

من هنا لا داعي للاستغراب من أن "أنشودة الفؤاد" (1932) إخراج ماريو فولبي، يعتبر أول فيلم مصري ناطق، هو فيلماً موسيقياً، ورد في أفيشاته الترويجية: "أنشودة الفؤاد أبدع الأفلام المصرية الموسيقية الغنائية المتكلمة"، وإن حدث في سباق تنافسي كبير على تاريخ عرضه، حيث تم عرض فيلم "أولاد الذوات" إخراج محمد كريم قبله، فعلى حسب توثيق سمير فريد في كتابه "تاريخ الرقابة على السينما في مصر"، أنه كان قد تم الانتهاء من تصوير "أنشودة الفؤاد" وتقرر عرضه قبل "أولاد الذوات" الذي انتهى تصويره من بعده، لكن ما حدث هو العكس وعُرض "أولاد الذوات" أولاً، وعلى هذا كما يقول سمير فريد:" فإن أنشودة الفؤاد هو أول فيلم مصرى ناطق وفق منهج التوثيق الأوروبي وليس وفق منهج التوثيق الأمريكي الذي يوثق وفق أيهما عرض أولا". (*)

إستعان "أولاد الذوات" بصوت أم كلثوم ولون موسيقي يلائم خطه الميلودرامي ومباشرته التمثيلية، بينما "أنشودة الفؤاد" الذي أنتجه الأخوان بهنا بالاشتراك مع شركة أ. نحاس وشركاه (مصور القصر الملكي مسيو دوريس، رجل الأعمال إدمون

نحاس، المخرج الإيطالي ماريو فولبي)، والذي تم تصويره باستديوهات جومون بباريس، فإنه حُشد له عدداً من النجوم: جورج أبيض، المطربة نادرة من أشهر مغنيات الموشحات والأغنيات الدينية حينذاك، وشاركها في البطولة والغناء الشيخ زكريا أحمد وقام بدوره بوضع الموسيقى وكذلك الألحان لأغانى الفيلم التي تردد أنها من تأليف خليل مطران وعباس العقاد، في حين أن عناوين الفيلم تذكر أنها من تأليف خليل مطران فقط، مع ذلك فإن هذا الحشد الفني الكبير لم يفلح مع الفيلم الذي خيّب ظن وتوقعات منتجيه من ناحية الإيرادات والإقبال الجماهيري، ما جعل الأخوان بهنا ينصرفان عن ميدان الإنتاج السينمائي إلى التوزيع.

سواء كان أنشودة الفؤاد أو أولاد الذوات، فالاثنان اعتمدا في موسيقاهما على الموسيقى الشرقية التقليدية، كما أن اللافت أيضاَ في تلك المرحلة هو تمحور الموسيقى التصويرية حول الأغنية، ما ترتب عليه من تأليف تيمات موسيقية، تخرج من ثنايا ألحان الأغاني، المثير للانتباه كذلك أن الفشل الذي لحق بـ"أنشودة الفؤاد"، لم يكن عثرة في طريق المطربين والملحنين الكبار الذين اتجهوا إلى السينما ومنهم محمد عبد الوهاب الذي أراد أن تشاركه بطلة "أنشودة الفؤاد" بطولة فيلمه "الوردة البيضاء" (1933) إخراج محمد كريم، لكن نادرة أصرّت على أن يقوم رياض السنباطي بتلحين أغانيها في الفيلم، ما رفضه عبد الوهاب بالتأكيد وتولى الألحان بنفسه كما وضع الموسيقى التصويرية للفيلم، فيه تم استبدال التخت الشرقي إلى الشكل الأوركسترالي بفرقة موسيقية كبيرة ومتنوعة الآلات، وبهذا التحول شكل محمد عبد الوهاب الموسيقار والملحن والمغني مَفْصَلاً مهماً في موسيقى السينما المصرية، ومن هذه النقطة يجوز في رأيي القول والتوصيف بمرحلة عبد الوهاب ومرحلة ما بعده.

إلى حد ما تؤكد بعض الدراسات ذلك وترسخ لانسياب موسيقى عبد الوهاب المتمكن في السينما، فمثلاً في دراسته "معزوفات محمد عبد الوهاب الموسيقية"، يشير قائد الأوركسترا والباحث الموسيقي اللبناني سليم سحاب إلى أن عبد الوهاب بدأ بـ"فانتازيا نهاوند" في فيلمه "الـــوردة البيضـــاء"، واعتمد التجديد اللحني والتوزيع الهارموني في أفلامه السبعة اللاحقة التي تولى محمد كريم إخراجها كلها: الوردة البيضاء (1933)، دموع الحب (1935) ، يحيا الحب (1937) ، يوم سعيد (1939) ، ممنوع الحب (1942) ، رصاصة في القلب (1944)، لست ملاكاً (1946) ، وحتى في حضوره الخاص في فيلم "غزل البنات" (1946) إخراج أنور وجدي، ويقول:" أدخل الإيقاع الجامح والمتجاوز ما بين الرومبا والسامبا والتانجو، والآلات الوترية

وآلات النفخ والخشبية والنحاسية، أو معالجته للألحان الفولكلورية، التنوع الهائل في القوالب الموسيقية والإيقاعات، الثراء الفاحش في المادة الموسيقية". (*)

في هذا الإطار يتضح دور فيلم الوردة البيضاء في تحديد مسار الأغنية السينمائية، كما يقول السوري د. سعد الله آغا القلعة في موسوعة كتاب الأغاني الثاني:"لم تكن السينما العربية الوليدة، قد عرفت ما يسمى الموسيقى التصويرية المؤلفة خصيصاً للفيلم، قبل فيلم الوردة البيضاء. من أجل توفير ذلك، كتب عبد الوهاب مقطوعة موسيقية أسماها "فانتازي نهاوند"، بعيداً عن قوالب التأليف الموسيقي العربي، المستندة إلى أصول تركية، ووظّف لحنها كموسيقى تصويرية في سياقه". (*)

إذن نستطيع أن نؤصل للموسيقى التصويرية من خلال محمد عبد الوهاب، كموسيقار هو أحد أعمدة الغناء، استثمرت السينما نجاحه ونجوميته سواء في التمثيل أو تأليف موسيقاها التصويرية، خصوصاً أنه كما فتح الباب لمطربين وملحنين غيره، ينهجون على دربه، مرة بهديه ومرة بتنافسية ملحوظة، فإنه أيضاً لم يضع موسيقى أفلامه فقط، بل قام كذلك بتأليف موسيقى أفلام أخرى وخصوصاً ما أنتجها لغيره كما فعل مثلاً مع عبد الحليم حافظ في (بنات اليوم/ 1957) إخراج هنري بركات، وسعد عبد الوهاب في(علموني الحب/ 1957) إخراج عاطف سالم، ومحرم فؤاد (حسن ونعيمة/ 1959) إخراج هنري بركات، حيث وضع موسيقاه التصويرية بينما قام أندريه رايدر بالتوزيع الموسيقي، هذا غير أفلام خارج دائرة إنتاجه كما حدث مع "المستحيل 1965" إخراج حسين كمال، "حكاية وراء كل باب" (1979) إخراج سعيد مرزوق، بل أن أول إنتاج لاستوديو مصر كان فيلماً غنائياً هو "وداد" (1935) إخراج فريتز كرامب، الذي رسخ التنافس الشديد بين عبد الوهاب وبطلة الفيلم أم كلثوم التي إستعانت بكبار الملحنين: زكريا أحمد، محمد القصبجي، رياض السنباطي، ثم تبعته بخمسة أفلام أخرى: "نشيد الأمل" (1937) إخراج أحمد بدرخان وموسيقى القصبجي ورياض السنباطي، "دنانير"(1940) إخراج أحمد بدرخان ألحان محمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي، موسيقى تصويرية محمد حسن الشجاعي، عايدة (1942) للمخرج أحمد بدرخان، ألحان القصبجي وزكريا أحمد وموسيقى تصويرية محمد حسن الشجاعي، "سلاّمة" (1945) إخراج توجو مزراحى، موسيقى زكريا أحمد، فاطمة (1947) إخراج بدرخان وموسيقى تصويرية عبد الحميد عبد الرحمن، الحالة الموسيقية العامة في هذه الأفلام الستة التي انقسمت ما بين ثلاثة دارت أحداثها في عصور تاريخية وثلاثة معاصرة، هي أقرب ما يكون لتقديم النجمة المطربة

أكثر منها الموضوع الدرامي، وعلى أساسه كان هناك ثراء ملحوظ في الأغنية مغلف بـ"الصنايعية" الكبار، إذا جاز التعبير.

أسهم عبد الوهاب كذلك في تجربة عبد الحليم حافظ، قدم له إضافة إلى ألحان الأغاني، موسيقى تصويرية لفيلميه "بنات اليوم" (1956) إخراج هنري بركات و"أيام وليالي" (1955) إخراج هنري بركات، فيما تباينت الموسيقى التصويرية لبقية أفلامه حسب وفق أساليب واضعيها: أندريا رايدر، فؤاد الظاهري، علي إسماعيل، أما بعد عبد الوهاب فقد إتسعت القائمة لتشمل فريد الأطرش، محمد فوزي، حتى كمال الطويل وبليغ حمدي وغيرهما من ملحنين كبار إتجهوا إلى موسيقى السينما، وأما تجربة فريد الأطرش في السينما عبر أفلامه التي وصلت إلى 31 فيلماً تشبه ما قالته د. رتيبة الحفني:"فريد يطوع الموسيقى الغربية للغناء العربي"، فهو كان يطوع السينما لموسيقاه وطموحه في التجديد والمزاوجة بين الشرقي والغربي، بينما محمد فوزي، مؤلف موسيقي وملحن ومغني ومنتج، وكما وضع الألحان في أفلامه التي تزيد عن الثلاثين فيلماُ، توغل أيضاً في مجال الموسيقى التصويرية لأفلام من إنتاجه أو إنتاج غيره كما في فيلمي: "شياطين الجو" (1956)، "الساحرة الصغيرة" (1963) والفيلمان إخراج نيازي مصطفى، إمتازت موسيقاه في هذه الأفلام بنزعة التجديد والبهجة والحيوية كما في تجربته عموماً.

من هذا نصل إلى ما أشرنا له سابقاً، وهو أنه منذ بداية صناعة الأفلام برز هذا الاتجاه الذي اعتمد على ملحنين وموسيقيين مشاهير في عالم الأغنية، إستثمرت السينما نجوميتهم الكبيرة، إضافة إلى قيامهم بدورهم بالإنتاج، ما أتاح لهم قاموا بوضع الموسيقى التصويرية لعشرات الأفلام التي شكلت جزءً مهماً من ذاكرة السينما المصرية، وإن كان يقيمها ناقد مرهف الحس ولديه ثقافة موسيقية رفيعة مثل د. أحمد يوسف، فيرى أن ألحانهم "مجرد نقلات موسيقية لا تدرك تمامًا الطابع الخاص للموسيقى السينمائية".

أثر الرواد والموسيقى العالمية

هناك إتجاه أخر لموسيقيين تخصصوا في مجال الموسيقى التصويرية وأفقها المفتوح على فضاء السينما وصناعتها من أمثال أندريا رايدر وفؤاد الظاهري، وقبلهم وقبل مرحلة محمد عبد الوهاب والسينما الغنائية، وتحديداً فى العام 1930، إستعان المخرج محمد كريم بالمؤلفة الموسيقية بهيجة حافظ، فقامت بتأليف 12 مقطوعة موسيقية من عزف البيانو، لوصف أحداث ومشاهد فيلمه الصامت "زينب"، كانت خطوة جريئة،

شجاعة في ذلك الزمن البعيد، ممثلة وبطلة للفيلم ومؤلفة موسيقية هي الأولى والرائدة بمعزوفاتها التي تخللت السياق الدرامي، لينتبه صُناع السينما إلى ضرورة حضور الموسيقى في الصناعة، ثم ليخطو على نهجها لاحقاً موسيقيين صارت الأفلام مأهولة بأعمالهم التي منحت للسينما صوتاً يسكن الذاكرة والوجدان. وإن لم يكرر محمد كريم هذه التجربة حين قدم نفس الفيلم في السينما الناطقة، فقد إستعان بالمؤلف الموسيقي إبراهيم حجاج الذي كتب الكثير من موسيقى الأفلام والمسرحيات والأعمال التليفزيونية والإذاعية كما أن له الكثير من مؤلفاته الموسيقية بالإضافة إلى قيامه بتوزيع موسيقى أغاني وأناشيد لكبار الملحنين المصريين، وحسب رصد د. زين نصار في مجلة الفنون فمن أعماله: فيلمان من إخراج حسين كمال هما: البوسطجى، النداهة، فيلمين من إخراج فطين عبد الوهاب هما: الأنسة حنفى، اسماعيل ياسين في بيت الأشباح، فيلمان من إخراج ممدوح شكرى هما: زائر الفجر، وجوه للحب، أربع أفلام من إخراج أحمد كامل مرسى هى: بنت الشيخ، البيت الكبير، غروب، كدت أهدم بيتى، أفلام من إخراج يوسف شاهين هى: ابن النيل، نساء بلا رجال، سيدة القطار، ثلاثة أفلام من إخراج عز الدين ذوالفقار هى: أسير الظلام- قطار الليل- سلوا قلبى، سبعة أفلام من إخراج حسن الإمام نذكر منها: ملائكة فى جهنم، أنا بنت مين- أنا بنت ناس، فيلمان من اخراج محمود اسماعيل هما: الأحدب، نور من السماء، فيلمان من إخراج حسن رضا هما: المقامر، وداعاً ايها الليل، فيلم من إخراج محمود ذو الفقار هو العملاق، فيلم من إخراج شوقى خليل هو الجبل، فيلم من إخراج محمد كريم هو زينب، فيلم من إخراج يوسف وهبى هو سفير جهنم، فيلم من إخراج نور الدمرداش هو حب وموسيقى وجاسوسية، فيلم من إخراج إبراهيم عمارة هو بنت الشاطىء، فيلم من إخراج كمال الشيخ هو الملاك الصغير، فيلم من إخراج رأفت الميهى هو عيون لا تنام. وقد نالت أربع من تلك الافلام الجائزة الأولى عن موسيقاها وهى: الملاك الصغير إخراج كمال الشيخ، زائر الفجر إخراج ممدوح شكري، البوسطجى إخراج حسين كمال، عيون لا تنام إخراج رأفت الميهي، هذا غير أعماله المسرحية والتليفزيونية والإذعية. (*)

موسيقى إبراهيم حجاج في فيلم "زينب" أوركسترالية، كلاسيكية، تتداخل الوتريات مع بعضها ثم يتسلل إليها الناي حتى تعود الوتريات لحوارها المتمهل حيناً والتصاعدي غالباً إلى أن تأت الخاتمة بقوة كالمفاجأة الصاعقة، لكنها فرِحة، إنها اللحن الذي حمله تيتر الفيلم ودخل إلى الأحداث مشتبكاً مع صوت الراوي وحوار الممثلين والصورة البراقة للريف، كما صنعها محمد كريم مستلهماً إياها من رواية

محمد حسين هيكل، الموسيقى تلائم الطابع الرومانسي للفيلم والرواية، إحدى تجليات الحركة الرومانسية مع مطلع القرن العشرين. لكن تظل بهيجة حافظ (1908، 1983)، هي صاحبة الخطوة رقم واحد التي قلبت كل الموازين، أول مؤلفة موسيقية مصرية وأول من قام بتأليف الموسيقى التصويرية للأفلام في السينما المصرية؛ سواء من النساء أو الرجال، ومع فيلم صامت إحتاج إعداداً هائلاً لممثل حتى يتسنى له التعبير حركياً وإنفعالياً دون التفوه بكلمة واحدة. لذا كان هذا الفيلم منعطفاً مهماً لبهيجة حافظ الممثلة وكذا الموسيقية التي صنعت كونشيرتو غربي/ شرقي في موسيقى الفيلم برهافة من يعرف أسرار الآلات الموسيقية ويحاول أن يصيغ دراما الفيلم من خلال نغماتها، فالمقطوعات التي ألفتها واستعان بها محمد كريم تعكس ولعاً خاصاً بالإيقاعات؛ وارتباطاً وثيقاً بنص الرواية وأحداثها كوحدة متماسكة أفضت إلى اكتمال العمل حسب مقوماته الطموحة في رومانسيتها، موسيقي تحيط بالممثلين وأماكن التصوير الداخلية والخارجية، يشعر بها المتفرج، يشعر بما لا يسمعه من صوت الممثلين، وهي سواء كانت عالية أو منخفضة، تمنح سامعها إحساساً قوياً بالمكان وبالتمثيل، كما تفتح أبواب الخيال على مصراعيها، خصوصاً مع التضافر بينها وبين الأحداث والشخصيات.

من هنا كان مفتاح بهيجة حافظ إلى التنوع إنسجاماً مع هاجسها الفني المتمثل بجعل الشاشة الكبيرة تنطق، فقامت بإنشاء شركة فنار فيلم مع زوجها محمود حمدي، وإنتاج باكورة أعمالها الفيلم الصامت "الضحايا (1932) إخراج إبراهيم لاما، شاركت في بطولته أمام زكي رستم وعطا الله ميخائيل، ثم أعادته ناطقاً في العام 1935، غنت فيه لأول مرة ليلى مراد مع أحمد عبد القادر والراقصة حورية محمد، أما الموسيقى التصويرية فكانت من تأليفها بالتعاون مع الموسيقار محمد القصبجي، الموسيقى حضرت في النسختين، الصامتة والناطقة، بينما الغناء أضافته بهيجة حافظ إلى النسخة الناطقة، إذ تممته بمشاهد جديدة فيها رقصات وأغنيات أخرجتها بنفسها، متبعة السائد في ذلك الوقت من الاهتمام بالأغنية في الأفلام، حتى أنها حين روجت للفيلم، حرصت على وصفه بـ"فيلم ناطق غنائي". عندما أنتجت فيلمها الثاني "الاتهام" (1934) إخراج الإيطالي ماريو فولبي، كان ظهورها كممثلة لأول مرة في فيلم ناطق مع عزيز فهمي وزينب صدقي وزكي رستم، وضعت له أيضاً الموسيقى التصويرية له، ومع ماريو فولبي ثانية أنتجت فيلمها "ليلى بنت الصحراء"(1937)، طغت الموسيقى التصويرية التي ألفتها على الصورة، حسب تعبير فنان الديكور د. صلاح مرعي، كان الفيلم هو الإنتاج الأضخم لها و يعتبر علامة مهمة في مشوارها

السينمائي، لكن تمت مصادرته، بعد مُضي عام على عرضه الأول، ثم أنتجت ومثلت ووضعت موسيقى فيلم "زهرة السوق" (1947) إخراج حسين فوزي الذي لم يحالفه الحظ، فتوقفت عن الإنتاج السينمائي تماماً، بل أنها لم تظهر مرة أخرى في السينما ألا في دور قصير من فيلم "القاهرة 30" (1968)، عندما اختارها المخرج صلاح أبو سيف لتقوم بدور الأميرة السابقة شويكار.

في البدايات كذلك إستعانت السينما ببعض المقطوعات السيمفونية الشهيرة، كان هذا إتجاهاً عالمياً؛ لا يخص السينما المصرية وحدها، فلم يكن هناك فن قائم بذاته اسمه الموسيقى التصويرية، ظل ذلك الاتجاه هو المسلك الأبرز لموسيقى الأعمال الدرامية حتى الخمسينيات تقريباً، وقلت تدريجياً في الستينيات والسبعينيات، مثلما فعل فيلم "سمارة" (1956) إخراج حسن الصيفي، الذي إنتقل إلى السينما من الإذاعة، مسلسل أخرجه يوسف الحطاب في العام 1955، كانت مقدمة المسلسل مقطوعة من باليه Gyaneh للموسيقار الأرمنى أرام ختشادوريان دون ذكر اسم المصدر، المقدمة الموسيقية للمسلسل إنتقلت بدورها إلى تيتير الفيلم، فيما كُتب اسم عطية شرارة كمؤلف للموسيقى التصويرية في الفيلم، تكرر الاعتماد على المقطوعات الروسية ومنها "صور في معرض" للمؤلف الموسيقي موديست موسورسكي، "شهر زاد" لكورساكوف، هذا المدد الذي حصلت عليه السينما المصرية من المقطوعات الروسية الشهيرة، لم يكن وحده مصدر موسيقى السينما المصرية في سنوات التكوين والتشكيل الأولى، فهناك أفلام إعتمدت على منتخبات عالمية، مثل المقطوعة الموسيقية الشهيرة "Les Hanches" للموسيقار الفرنسي فرانك بورسل في فيلم "سكر هانم" (1960) إخراج السيد بدير، أو مقطوعات شارلي شابلن التي قام بتوزيعها مانتوفاني، حتى فطن صناع السينما والمخرجون إلى ضرورة وجود مؤلفين متخصصين لموسيقى الأفلام، وهنا يطالعنا ثلاثي من رواد الموسيقى التصويرية في السينما المصرية: فؤاد الظاهري، أندريا رايدر، علي اسماعيل، هؤلاء الذين سايروا زمنهم المزدهر بأعمال كبيرة، أغلبها مأخوذ عن روايات أدبية، ونجحوا في ترسيخ معادلة النغمة والصورة، حيث جعلوا الموسيقى هي نصف الصورة، العلاقة بينهما متجانسة تماماً، لا يمكن لطرف الاستغناء عن الآخر.

الظاهري، واحد من المرموقين في هذه المساحة، بل وأكثرهم إنتاجاً؛ نحو 239 فيلماً متنوعة ما بين أفلام واقعية، وطنية، إجتماعية، رومانسية، كوميدية، منها: "صراع في الوادي" (1954)، "شباب امرأة" (1956)، "بور سعيد" (1957)، "الفتوة" (1957)، "باب الحديد" (1958)، "بداية ونهاية" (1960)، "الزوجة 13"

(1962)، "لا وقت للحب" (1963)، "القاهرة 30" (1966)، "الزوجة الثانية" (1967) وغيرها، كلها أفلام لا يمكن للأذن أن تخطيء فيها موسيقى الظاهري التي تتوكأ على خط ثابت من التيمات العاطفية الجارفة. في المقابل كان أندريا رايدر متميزاً بخطه الخاص والمتنوع، في أفلام مثل: "امرأة في الطريق" (1958)، "حسن ونعيمة" (1959)، "دعاء الكروان" (1959)، "نهر الحب" (1960)، "اللص والكلاب" (1962)، "الباب المفتوح" (1963)، "غروب وشروق" (1970)، لمسة مغايرة وراسخة قدمها رايدر في السينما- فيما قدم علي إسماعيل تنويعات لحنية أخرى لحوالي 82 فيلماً من أكثر من 350 عملاً موسيقياً، تدرج خلالها في مراحل نضج متفاوتة، منها: "يوم من عمري" (1961)، "أه من حواء" (1962)، "أجازة نص السنة" (1962)، "الأيدي الناعمة" (1963)، "زقاق المدق" (1963)، "مراتي مدير عام" (1966)، "غرام في الكرنك" (1967)، "ووصل إلى ذروة النضج في "الأرض" (1970).

الغرض من الإطلالة السابقة هو توضيح مسار تطور الموسيقى التصويرية، عبر قراءة سريعة حتى نصل إلى سنوات السبعينيات وانتقال السينما المصرية إلى مرحلة جديدة، متأثرة بمجمل العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المحيطة في مجتمعها، كذلك تأثرها بثقل التغيرات العالمية الأوسع، وتطور الفنون عالمياً في ذلك الزمن وتلك اللحظة التي انقلبت على القديم، بعد أن استنفد أغراضه، إذ لا يعقل أن نتجاهل مثلاً مدى تأثر أفلامنا بتطور الموسيقى عالمياً، حيث مستوى التطور التكنولوجي عكس نفسه على الموسيقى السائدة، خصوصاً بالتحسين المذهل الذي طرأ على الألات والمعدات الموسيقية، ما أثر بدوره في طريقة بناء موسيقى الأفلام، مع ملاحظة ظهور أسماء مواكبة لهذا ومنها عمر خورشيد الذي قدم لموسيقى السينما تيمات رومانسية مستوحاة من عزفه وألحانه لكبار المطربين زمنذاك، بينما أنهى هاني شنودة السبعينيات بخطوته الأولى في السينما، هذه الخطوة التي قادته برهافة إلى الثمانينيات، وسينماها المتأرجحة بين الأفلام التجارية وأفلام المقاولات وأفلام التليفزيون وبين موجة سينمائية مغايرة بمنهج فكري مختلف، هذه الموجة التي أطلق عليها الناقد سمير فريد اسم "الواقعية الجديدة"، بما احتوته من عناصر وموضوعات تخوض عميقاً في قلب المجتمع، ثم تخرج بأفلام اتسمت بجدية بلورتها للقوالب الفنية، تآلف شنودة بسرعة في هذا المناخ، واشتد عوده في السينما في فترة الثمانينيات والتسعينيات، كانت فترة مفصلية في مسار الموسيقى التصويرية، بدأ ذلك مع ظهور التأليف الموسيقي الإليكتروني، الظهور الحاضر والسائد حتى الآن، فالموسيقى الإليكترونية تملك إمكانيات غنية جداً للسينما، بحسب

وصف السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي في كلامه عن الموسيقى والأصوات في السينما، بكتابه "النحت في الزمن" ترجمة أمين صالح ، حيث تختلط مع العناصر السينمائية الأخرى، وتكشف عن مستويات جديدة من المعاني الدرامية.

من هذه النقطة تقوم الموسيقى التصويرية عند هاني شنودة، بما هو أكثر من مصاحبة الصورة البصرية، إنها تفتح أبواب الاحتمالات كعنصر مفعم بالحيوية في عالم شخصيات الفيلم، وكجزء من الحياة، وبالتالي خاض تجربته مع السينما بإنتاج غزير، مقارب لما حققه كملحن شهير في عالم الأغنية، حيث عمل مع مخرجين من مدارس مختلفة وحركات فنية طالعة بخصائصها المستقلة، من أكشن سمير سيف، إلى واقعية وإنسانية محمد خان، وفانتازيا رأفت الميهي، وكوميديا محمد عبد العزيز.





هاني شنودة

بحضوره تكتمل الصورة.. سينما تختار إيقاعها

الفيلم الجيد يُستدل عليه أيضاً من موسيقاه، فالجودة لا تقتصر فقط على الصورة والحكاية وأداء الممثلين، لأن الموسيقى المرافقة لكل هذا مهمة ودالة على العمل ككل، ومغوية للكشف والمعرفة سواء عن الحدث أو الفكرة؛ محور الحكاية، أو للمكنون النفسي للشخصيات وصراعاتها الداخلية، وذلك من حيث الإرتباط الوثيق بين الموسيقى وبين النص والحدث، ما يمنح المُشاهد متعة كاملة في تشكلّهما كوحدة قوية، وحدة جدلية، فيها حالة جذابة من المد والجزر تُفضي غالباً إلى إكتمال العمل وروعته. قد لا ينتبه المتفرج مع سطوة الصورة أثناء المشاهدة، إلى الموسيقى التي تحيط بالممثلين وحواراتهم وأماكن التصوير الداخلية والخارجية، لكنه يشعر بهذه الموسيقى، يشعر بها جيداً وتمنحه إحساساً قوياً بالموضوع والأشخاص الذين يتحركون أمامه على الشاشة، مما يسّهل لخياله أن يسبح في عالم الفيلم وتفاصيله الكامنة والظاهرة في الوقت نفسه.

فيلم "ولا عزاء للسيدات" (1979) إخراج هنري بركات من هذه النوعية التي زوّدتها الموسيقى ببعد ثالث يضاف إلى القصة التي تتماس مع مجتمع بائس، تعس، عبرت عنه بكفاءة قصة كاتيا ثابت وسيناريو وحوار سمير عبد العظيم، ثم البعد الثاني متمثلاً في مخرج الفيلم، صانع الأفلام المدهشة وشاعر السينما كما أطلقوا عليه، هنري بركات، أما البعد الثالث الذي يستقيم به الفيلم هو نجمته فاتن حمامة، سيدة الشاشة التي تبوأت مكانة أثيرة لدى الجماهير، حيث تجلى التضافر بين كل هذه الأبعاد مضاف إليها بقية عناصر الفيلم، وبين التيمات الموسيقية التي وضعها بمهارة هاني شنودة ونقلتها آلاته وحركاته الموسيقية.

تعاطى هاني شنودة مع دراما الفيلم بناء على تراكمات معرفية وشعورية ومزاجية شكلت هوية شخصياتها، إنه لم يستطع أن يهدأ دون تحويل الموسيقى من أداة للوصف إلى أداة للتعبير، بدا كما لو أنه أخذ على عاتقه الترويج لفكرة أن الحياة لا يمكن أن تكون رائعة إلا إذا تخللتها الموسيقي، بل بدت الكاميرا كأنها تلهث وراء عزف البيانو، تتحرّك من تلقاء نفسها، فتخلق معادلاً أو مقابلاً نغمياً للحكاية يصوغ اللحظات الضارية في جمالها، ساهم في ذلك الإخراج الجيد الذي اعتمد الموسيقي كإحدى تقنيات عمله.

هاني شنودة كان اختياراً ملهماً لفاتن حمامة، حقق لها نوعاً من الثقة، توازي جزءً من نباهتها في التعامل المتكرر مع هنري بركات، المخرج الذي وجدت نفسها معه كما يقول عنه الناقد د. رفيق الصبان: "الآلة الحقيقية التي يمكن لها بواسطتها أن تعزف كافة الألحان شجية رقيقة هادئة أم هادرة مدمرة نارية.. قائد الأوركسترا الذي يفهم قدرتها الحقيقية على العزف على الأوتار" (*)، مقولة الصبان تكثف طبيعة العلاقة بين ممثلة محترفة في قيمة فاتن حمامة ومخرج كبير مثل هنري بركات له مشروعه الساطع الذي ترك علامة على السينما المصرية بما يقرب من المائة فيلماً، الاثنان شكلا ثنائياً لافتاً بحوالي 12 فيلماً، ما بين رومانسية "لحن الخلود" (1952)، الفيلم يتمحور حول بطله فريد الأطرش، لكن فاتن هنا هي السندريلا، حسب توصيف هنري بركات لها، التي تقبلها الجمهور وأحبها، وبين جرأة وحداثية "دعاء الكروان" (1959)، والتوق إلى الحرية في "الباب المفتوح" (1963)، والقسوة التي تشظت في "الحرام" (1965)، والتحدي في "الخيط الرفيع" (1971)، وتنويعات أخرى في أفلام مثل "حبيبتي" (1971)، "أفواه وأرانب" (1977)، "ليلة القبض على فاطمة" (1984)، غير عملهما خارج السينما كما في سهرة "ساحرة" (1971) وتمثيلية "أريد هذا الرجل" (1972).

كلها أعمال عبرت عن مدى التفاهم والتواصل الراسخ بين مخرج وبطلة أفلامه، هذه البطلة ليست عادية؛ بل احتلت مكانة بارزة في المشهد الفني المصري والعربي، بعلاقتها المميزة بالصورة وبما لديها من نمط خاص في تعاطيها مع السينما، جعلها لبقة ونافذة البصيرة في إلتقاط ما يدعم مشروعها التمثيلي، ربما هذا يفسر ما هو معروف من إختيارها لهاني شنودة كي يضع موسيقى "ولا عزاء للسيدات" بمساحة بالغة الخصوصية، تتلمس عوالم ورؤى جديدة بإيعاز منه وكما شاء لها أن تكون، كـ"مايسترو" يقود روحاً، ويجنح لأول مرة إلى السينما في مرحلة إتجاه فاتن حمامة إلى موضوعات تتعلق بالمرأة ومعاناتها، فبعد ما قدمت دور "درية" مع المخرج سعيد مرزوق "أريد حلاً" (1975)، المرأة التي تعاني من أجل الحصول على الطلاق، عادت مع "راوية" في هذا الفيلم، المرأة المطلقة التي تعاني من نظرة المجتمع المريبة لها والمرتابة فيها، أدت دورها هنا بوتيرة تمثيلية تعبر عن نموذج لامرأة معذّبة، حزينة، عاجزة، مرتبكة.

هذا العذاب والحزن والعجز والارتباك، هو نقطة الانطلاق التي باشر بها هاني شنودة تيماته الموسيقية، ووضع البذرة الجنينية الأولى لموسيقاه في الأفلام، لو تأملنا ما فعله قليلاً؛ نجد أنفسنا متورطين بشكل ما في الموضوع الأساسي والحكاية

التي تدخل "راوية" لترويها بنفسها، هي الـ"راوية" بصوت مشحون بالسخط، لكن دون هياج أو إنفعال زائد، بدا صوتاً تقريرياً يحاول أن يتقي الخوف والجزع من وضعها الجديد بعد طلاقها:" كلام الناس كتير ولسانهم أطول، رموا اسمي في الطين وصفوني بكل الأوصاف، شغلوا نفسهم بيّ مع العلم إني كنت ست عادية، يمكن أقل من العادية، الفرق إني كنت مطلقة زي كتير أوي في البلد دي .. الطلاق كان طبعاً مصيبة بالنسبة لي، لكن المصيبة اللي أكبر إني اضطريت أسيب بيتي وكياني وأرجع أعيش مع أهلي لأن المطلقة مهما كان سنها لازم ترجع تعيش مع أهلها بين أربع حيطان، وكل ده عشان كلام الناس مع العلم إنهم كدة متكلمين وكدة متكلمين ..."

هل يصنع الحزن لحناً جميلاً؟ أحسب أن حدث مع مقطوعة شنودة في هذا الفيلم، فالحزن أضاف تلك اللوعة، التحير، عدم الوقوف على أرض راسخة، مشاعر وأحاسيس استهل اللحن بجملة خفيضة للدخول إليها، لكنها كانت حاسمة في تأسيس مساره التالي وإبراز المكابدات الشعورية للبطلة، المطلقة التي شعرت بوحشة شديدة حتى في منزل أهلها:" البيت شكله اتغير عليه .. ولا أنا اللي اتغيرت؟!"، الوحشة لازمتها في مجتمع يرزح برجعيته إلى أن شعرت بالحب وتخيلت أن عالماً جديداً يرحب بها، الحب بالنسبة لها مغامرة، تريد منه صورتها الذهنية عنه ولا تريد لنفسها مصيرها السابق، لكن في لحظة مصيرية وبعد تصاعد الأحداث؛ تضرب الشائعات حياتها وتهدم أمانيها في الحب والبدايات الجديدة. كل هذا التحول الدرامي لازمه دخول الموسيقى التي نثرت نفسها في التفاصيل وتركت للمتفرج التأويلات المرتجلة، موسيقى تدل على الحيرة التي لازمت البطلة غير المستقرة، المترددة بين حياتها القديمة وزوجها السابق الذي يطاردها، وبين حب تتطلع إليه ولا تعرف خاتمته، قدم "شنودة" ثلاث تيمات موسيقية لتقديم أبطال الفيلم الثلاثة الرئيسيين: الزوجة الحائرة، الزوج الأناني والمريض نفسياً، الحبيب المرتاب، أسهمت الموسيقى في رسم ملامح الأبطال، وتعميق شخصياتهم بالمعنى العميق والشامل الذي يحمل لوناً وإحساساً إنسانياً عاماً، من الحنان العميق الحزن الذي يتسلل من مفاتيح البيانو، يطوّق هذه الزوجة التي تحاول الهروب من الحب واللجوء إليه في نفس الوقت، ثم العذوبة، الرقة والليونة الأخاذّتي الجمال التي تصدرها النغمات بظهور الحبيب، حتى يحدث الانصهار في حالات التهيؤ والتوتر بمجرد دخول الزوج في المشهد، الموتيفات الثلاث إعتمدها شنودة، فصنع بموسيقاه حالة من حالات الارتقاء الفني في التعبير عن حدوتة إنسانية متداولة، لتتعدى الحزن والفرح ثم تصل إلى النشوة الفنية الخالصة.

بهذا المعنى إنسل الدخول الموسيقي الرشيق لهاني شنودة، كأنه يسأل ولكن بخجل عما سيحدث، ثم تبعته النغمات لتؤكد جملته الافتتاحية وتبرهن بأنه لا يعرف الجواب، فالموسيقى عنده هي مجموعة أسئلة تفتش عن إجابة، حوار إستفهامي بليغ يعبر عن الصدمة التي مرت بها هذه المرأة، نجده حذر، محتاط مع حضور الزوج الأناني، وفرِح، منشرح مع حضور الحبيب، يتداخل الاستفهام أكثر وأكثر ليضفي تشابكاً معنوياً للصورة، الموسيقار يضخ نغماته بين حنايا الأحداث، إنه لا يهتم فقط بالشكل الجمالي للنسق اللحني بل بالنسق الدرامي كلياً.

أفلام كثيرة وموسيقى على إيقاع التنوع

في نفس العام الذي ألف هاني شنودة موسيقى "ولا عزاء للسيدات"، وضع موسيقى لأعمال أخرى ضمت مسلسلات إذاعية وتليفزيونية، منها المسلسلات الإذاعية: قانون ساكسونيا تأليف وحيد حامد، إخراج مصطفى أبو حطب، رحلة العذاب تأليف عايد الرباط إخراج فؤاد شافعي، مسلسل نادي الأصدقاء قصة وسيناريو وحوار ليلى عبد الباسط إخراج مجيدة نجم، إثنين ـ إثنين تأليف أنيس منصور، سيناريو وحوار مصطفى إبراهيم، إخراج أحمد خضر، السهرات التليفزيونية: المليونيرة الفقيرة تأليف وإخراج فايز حجاب، سيناريو وحوار حلمي شفيق، إحنا بتوع الأنيميا قصة وسيناريو وحوار سمير زايد، إخراج، أحمد النحاس، حكاية عزمي بيه تأليف ماجدة خير الله إخراج إسماعيل جمال، هذا غير توجهه إلى المسرح فقدم ألحان "عالم بط بط بط"، أشعار عصام طايع إخراج أحمد السيد، البيت القديم تأليف محمود دياب، إخراج أحمد حلمي، كانت بداية قوية تؤصل أن الحرفة عنده موضوعية لها منطقية العمل الدؤب، المتواصل بأكثر من لون ونوع، والحرفة بالنسبة له أيضاً ذاتية الحركة والبلاغة، يندمج فيها الانفعال والعاطفة والرغبة في صناعة الموسيقى.

إذن، فإنه بنظرة مدققة إلى فيلموجرافيا هاني شنودة، قد يندهش المتابع لمساره في الموسيقى التصويرية، لأنه لم يكن نخبوياً أو شعبياً وتجارياً بحتاً، بل حمله على جناحي الطرفين المتناظرين، فقد تعاون مع الجميع تقريباً وكأنه كان لا يرفض "طلبات" العمل أبداً، إن هذا الجمع بين الأفلام الكبيرة والصغيرة في قائمته هو جوهر رحلته السينمائية، ربما نستدل على هذا في الفيلم التليفزيوني "اثنين علي الهوا" (1984)، تجربته الوحيدة مع المخرج يوسف فرنسيس، مخرج له ذائقة خاصة تتناغم مع طبيعته الهادئة وأسلوبه المتمهل، الدقيق، المعتني بالتفاصيل، هذا الأسلوب الذي يصوغ مشروعه العام (حوالي 25 فيلماً) كمخرج أتِ من مساحة

الفن التشكيلي، يحتمل أن هاني شنودة أدرك هذا البعد؛ فزاده بموسيقى تصويرية إنخرطت في الاندماج مع الصورة البصرية المحسوسة، وشغلت حيزاً رئيسياً في تفاصيل الصورة، يمكن قياس أبعادها بموجات الشجن المفعم بالحيرة والاستفهام، وتصاعدها لتصل إلى نقطة مرتفعة بين الحزن والأمل والفرح، إنها موسيقى أوجزت قصة الفيلم التي كتبها أيضاً يوسف فرنسيس ودارت حول مذيعة برامج الأطفال ترملت وانطوت على نفسها معتزلة العمل والحياة العامة، حتى إلتقت بطبيب شهير كان يمر بنفس التجربة، فحاول الاثنان أن يتوجها للحياة بتطلعات جديدة.

على صعيد موازٍ تفسر الرؤية من هذه الزاوية، تكرار عمله مع مخرج مثل ناجي أنجلو في أعمال منها: "دعوة للزواج" (1983)، "المليونيرة الحافية" (1987)، "الذكاء المدمر" (1987)، "العذراء والعقرب" (1990)، "اللى رقصوا ع السلم" (1994)، واشتغاله مع مخرج مثل ناصر حسين، واحد من أشهر رموز سينما المقاولات، حيث وضع موسيقى عدة أفلام من إخراجه منها: "قاهر الفرسان" (1988)، "إنتحار مدرس ثانوي" (1989)، "صائد الجبابرة" (1991)، "المشاغبون فى البحرية" (1992)، "صعيدي في الجيش" (1993). أما المخرج إسماعيل جمال فقد كان له فيلماً وأحياناً فيلمين في العام الواحد، وضع هاني شنودة بعضها ومنها: "كباب ولكن" (1990)، "اللقاء الدامي" (1992)، "مصيدة الذئاب" (1994)، "إنتقام امرأة" (1994)، "وداعاً للعزوبية" (1995)، "اللومنجي" (1996)، "أمواج الغضب" (1999)، "تحت الربع بجنيه وربع" (2000)، هذا غير تجارب عابرة مع مخرجين أمثال أحمد النحاس (القلب وما يعشق، 1991)، عبد اللطيف زكي (المطربون في الأرض، 1996)، إبراهيم عفيفي (فخفخينو- 2009)، في رأيي أن الموسيقى في هذه الأفلام وضعها "شنودة" بوعي الفنان "الحِرَفي"، الماهر الذي يصنع من "الفسيخ شربات"، اعتمادًا على خبرته العملية بمفردات مميزة الوقع تعوّض فقر الصور والموضوع، جاءت بأبسط شكل وربما أصدق تأثيراً، مستمد من خصوصية روحه وجاذبية إيقاع لحنه ونغماته، هذا المدد المتمايز في أعمال صغيرة لا ترقى إلى مستوى الموسيقى فيها، لكن الموسيقار يصوغ جمله اللحنية بأشكال وصيغ، تتيح له أكبر قدر من التحرر من النص الدرامي الضعيف، إلى التطوير في الإمكانيات التعبيرية والصوتية لآلاته الموسيقية.

بينما تعاون شنودة مع المخرج مدحت السباعي في أكثر من عمل له طابعه الكوميدي مثل: "بئر الأوهام" (1986)، يخلق شنودة زخمًا إيقاعيًا تتلاءم مع الأجواء الدرامية للفيلم، المتفاوتة بين الميلودراما والسيكودراما، في إطار من

الشكل البوليسي، حيث النغمات النافذة العميقة، مع الحفاظ على قوة العبارة اللحنية ووضوحها، "الستات" (1992)، تتعمق الموسيقى أكثر في الشعور بطبيعة فيلم محوره رجل تسعى وراءه "الستات"، على وقع أنغام ذات جاذبية سمعية، نجد شنودة مميزاً كذلك في فيلم أخر لمدحت السباعي هو "العميل رقم 13" (1989)، موسيقى حيوية تجمع ما بين الأكشن وبين خفة الظل، نستمع أيضاً جملة لحنية مختلفة في فيلم "امرأة واحدة لا تكفي" (1990) إخراج إيناس الدغيدي، توافق الحالة العامة للفيلم وأحياناً تسابقها لترصد بطل الفيلم الصحفي الذي يدخل في ثلاث علاقات مع ثلاثة نماذج نسائية متباينة، تجلت الموسيقى كما لو كانت تقتحم مع تفاصيل الحكاية، المعلن والخفي في عالم مثير للجدل والانتباه وهو عالم الصحافة والسياسة في الجامعات وأزمة الجيل الجديد في مجتمعه المعتل بفساده.

تعددت الحالات من فيلم لأخر وتفاوتت معاييرها الفنية، لندرك أن تجربته الشخصية في موسيقى الأفلام، كانت طريقته في الحكي من زوايا خاصة، بلغة مفهومة للجميع، تتفاعل مع الأفلام وتشكل عالمها بنغمات البيانو، هو غالباً أداته الرئيسية، متحالفاً مع ارتجالات الباص جيتار، وإيقاعية الدرامز وغيرهم من ألات موسيقية تسرب صوتها بشكل مثالي، واستمرت نتائجها كميراث باقٍ وفعال في الحضور الموسيقي بالسينما حتى اليوم، كما نتلمس ملمحاً جديداً في موسيقى هاني شنودة من خلال تجربتين خارج السينما المصرية، وخارج البيئة المصرية التي هي أساس مشروعه الفني، التجربة الأولى حاول تحقيقها في الفيلم الملحمي "شاهين" (1986) للمخرج الكويتي خالد الصديق صاحب "بس يا بحر" (1971) تأليف عبد الرحمن الصالح، و"عرس الزين" (1976) عن رواية الأديب السوداني الكبير الطيب صالح، لكن الفيلم الذي يدور حول واحدة من أشهر القصص الإيطالية في إطار التواصل بين الشرق والغرب عبر طريق الحرير، وشارك في بطولته المصري مجدي وهبة، والسعودي إبراهيم الحربي، تعرض للتلف والضياع ولم يعرض بسبب ظروف الحرب التي شهدتها الكويت في العام 1990. أما التجربة الثانية فكانت مع الفيلم البحريني "الحاجز" (1990) إنتاج وإخراج بسام الذوادي، وفيه أجرى هاني شنودة حواراً موسيقياً مع الصورة؛ حوار يتناغم مع روح التأمل التي إحتوتها الفيلم، وبما زخر به كذلك من رموز كثيرة، عبرت عن الحواجز الاجتماعية والنفسية المفروضة بين الفرد والمجتمع من جهة وبين الفرد وذاته من جهة أخرى، فشخصيات الفيلم تفتقد القدرة على الاتصال فيما بينها وفهم بعضها البعض وحتى فهم ذواتها. وهي لا تستطيع التواصل أو خلق علاقات صحية فيما بينها لأنها في المقام الأول تفتقد الحب، ولأنها

تجد نفسها في محيط لا يتيح للعلاقات بأن تنمو وتتطور بشكل سليم، الموسيقى تتواصل مع هذه الحالة الملتبسة، ليصبح الفيلم وحدة متكاملة.

تجربة الفيلم مثيرة، مفعمة بطموح زائد، مشحونة بكثير من التحديات؛ خصوصاً لمنتج ومخرج يدخل مجال صناعة الأفلام في بداية حياته ومشواره السينمائي بدون سند مادي كبير، وهذا ما أكده بسام الذوادي في شهادته عن التعاون بينه وبين هاني شنودة، وهذا نص شهادته: "عندما توجهت إلى القاهرة لأجل مونتاج فيلم الحاجز في بدية فبراير 1990 إتفقت مع الدكتور يوسف الملاخ على أن يكون هو من سيعمل المونتاج للفيلم في استوديو مصر، كنت أملك ميزانية على قدر المونتاج والموسيقى التصويرية التي كان من المفروض أن يقوم بتأليفها أحد الموسيقيين البحرينيين لم تحدث بسبب أو بأخر، عموماً كنت أملك مبلغاً بسيطاً للموسيقى وأنا أعرف بأنه لا أحد سيقبل ذلك. والأخ والصديق يوسف الملاخ الذي حمل على عاتقه وبكل حب وإخلاص ليس فقط مونتاج الفيلم وعملية المكساج التي قام بها الصديق المرحوم المهندس مجدي كامل وإنما حتى متابعة أمور طباعة نسخ الفيلم وشحنها إلى البحرين، بصراحة دون هذا الرجل لما كان هناك أول فيلم بحريني، وأضاف على عاتقه موضوع الموسيقى التصويرية عندما عرف بظروفي المادية وإصراري على تجهيز الفيلم فاقترح الموسيقار العظيم والجميل هاني شنودة.

أذكر وقتها بأني لم أقبل الفكرة وقلت ليوسف: أرجوك هذا فنان عظيم تربيت على موسيقاه وفرقة المصريين منذ إنطلاقتهم، لا يمكن أن يقبل العمل في أول فيلم لي وأنا من البحرين وفوق كل هذا لا أملك تكلفته، ضحك يوسف وقال لي بالحرف: أنت لا تعرف الأستاذ هاني شنودة.. وفعلاً طلب الدكتور يوسف من الأستاذ هاني شنودة أن يقابلني ويعرف الوضع، وحضر أستاذنا إلى غرفة المونتاج في استوديو مصر وقابلته، وقال لي: عندك أيه؟ فشرحت له الفيلم وأنا متوجس منه، وبعد أن إنتهيت قال لي: قل لي بصراحة أنت عندك كم عشان الموسيقى التصويرية؟ فنظرت إلى الأرض وقلت: 2000 جنيه!

نظر إلي للحظات ثم نظر إلى يوسف وابتسم وقال: توكلنا على الله، نظرت إليه غير مصدق ويوسف الملاخ يبتسم بثقة، معقولة هذا الأنسان بتاريخه الموسيقي والإنساني العظيم وافق على تأليف الموسيقى التصويرية في فيلمي الأول بمبلغ لا يذكر؟ لم أكن مصدق هذه الروح التي مسحت على مبتدئ في السينما ورفعته وغرست الثقة في نفسه.

وبدأ الأستاذ هاني شنوده في حضور عملية المونتاج ومشاهدة المشاهد وقياس

الزمن الموسيقي للقطات التي كنت قد قررت الموسيقى عليها، وبدأ يناقشني في الشخصيات ويأخذ وقته في الشرح والتوضيح ويوجهني في قراراتي حتى تعلمت منه أين وكيف ولماذا أضع الموسيقى على مشهد معين.

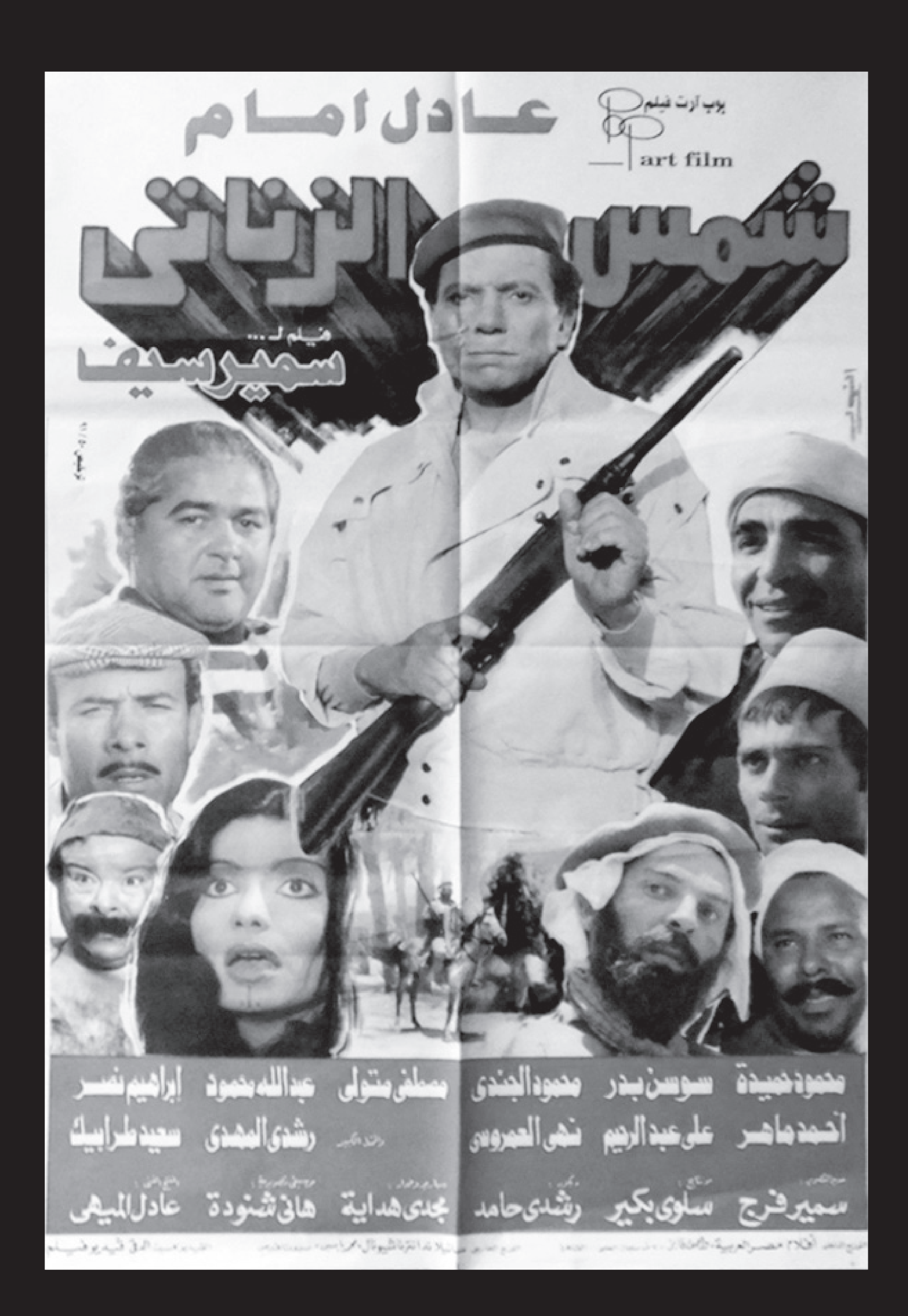
عرفت بأن مادة علم النفس التي درسها لنا الدكتور حسين عبدالقادر كانت مهمة منذ الفكرة ونقاش السيناريو وتوجيه الشخصيات والإضاءة وحتى خلال عملية المونتاج وإنما توظيف هذه المادة المهمة في الموسيقى عرفته من الأستاذ هاني شنوده وتعلمت منه ولا أزال اطبقه في أفلامي بعد مضي 30 سنة، حيث أستوعبت الموسيقى الحالات النفسية للشخصيات بكل تغيراتها والأجواء العامة للفيلم.

وبقى معي الأستاذ هاني شنودة وهو مركز كل إهتمامه على الفيلم حتى إنتهينا من آخر لقطة وموسيقى الختام، ووقتها قال لي: عندي طلب ياريت تعمله، قلت: أنت تأمر، قال: أريدك أن تضع على تتر الفيلم في البداية عبارة " تم تسجيل الموسيقى التصويرية لأول مرة في الشرق الأوسط بالنظام الرقمي بأستوديو المصريين بالقاهرة" وطبعًا وافقت وعرفت بعدها أن فيلمي هو الأول الذي تم تقديم الموسيقى التصويرية به بالنظام الرقمي في الشرق الأوسط، طبعا أولاً لأنني لم أملك تكلفة العازفين ولا الآلات الموسيقية ولا الأستوديو للتسجيل، ثانياً أراد الأستاذ أن يجرب هذا النوع من الموسيقى الذي قام بتأليفه كاملاً كيف سيبدو على الشاشة، أراد وقتها أن يعمل ثورة في الموسيقى التصويرية السينمائية قبل وقتها بعشر سنوات، وأنا لم أكن أفهم، وقلت للأستاذ هاني بعد أن إنتهينا بأني أخجل أن أملك حقوق الموسيقى التصويرية وأعطيته حق التصرف بها بعد عرض الفيلم جماهيريا، وأعتقد هذا أقل من حق هذا الإنسان الفنان الرائع الذي وقف معي في بداية طريقي وآمن بي وبفكري وطموحي. أشكر الأستاذ والدكتور يوسف الملاخ على كل ما فعل لأجلي ولأجل السينما في البحرين وأشكر الفنان الذي تربيت على موسيقاه وأغانيه الأستاذ هاني شنودة من كل قلبي".

من هذه الشهادة التي تعد وثيقة منصفة من مخرج نزيه عن موسيقار ودود، داعم للتجارب الجديدة، نخلص إلى أنه من الإشارات المثيرة عبر متابعة موسيقى هاني شنودة في السينما، أنه ليس شرطاً أن تكون الموسيقى جميلة في حد ذاتها لتثبت وجودها في الفيلم، لكن قيمتها وجمالها يزيد مع وعيها بالصورة والمضمون، وهو ما برع به "شنودة"؛ هذا القادم من ضفة التلحين والأغنية الذي نكتشف أنه لم يشارك في فيلم غنائي أو موسيقي مائة في المائة ، حتى ولو كان بطله مطرباً مثل إيمان البحر درويش في "لقاء في شهر العسل" (1987) إخراج ناجي أنجلو، بالطبع

هذه معضلة لا تخصه وإنما تتعلق بقضية الفيلم الغنائي عموماً في السينما المصرية، وهذه قصة أخرى لا تتعلق بموضوعنا الآن.

ليكن، فإن هاني شنودة إلى حد ما تجاوز هذه القضية بتأليف موسيقى الفوازير مثلاً، باعتبارها عمل إستعراضي وغنائي، كما قام بتلحين أغاني الأفلام، وهذا شأن أخر لا علاقة له بالموسيقى التصويرية، لكنه في كل الأحوال يرسخ للحضور العام ومواكبة العصر، ويؤكد على ملمح غزارة الإنتاج وديناميته في العمل التي لا تتوقف عند لون واحد أو تصنيف معين، فيما يبق منجزه في الموسيقى التصويرية في سياقات مختلفة مدهشاً، إذ يظهر كعنصر بارع يحسن صياغة الموقف الدرامي بدون زيادة أو نقصان، موسيقى كاشفة للمكنون الداخلي، ملازمة لإيماءات الجسد وتعبيرات الوجه، ترشد إلى كيف يفكر الناس الذين يتحركون على الشاشة، وتدلل على صراعاتهم وإنسجامهم، خفتهم وتهاونهم، صلابتهم وتخاذلهم، كأنما هو يضع نفسه مكان شخصيات الفيلم ليتحدث بلغة الموسيقى، وربما يجمع بين تعدد الشخصيات لكي نسمع ونرى الأحداث في مزيج هارموني متناسق، فيلم "محاكمة علي بابا" (1987) إخراج إبراهيم الشقنقيري مثالاً، موسيقى تعبر عن إختلاف الأجيال، أو بالأحرى ميراث الأبناء من المعتقدات الاجتماعية والثقافية والتراثية كما طرحه الفيلم الذي كتبه عاطف بشاي عن رواية أحمد رجب، الموسيقى مراوغة، متوقدة ونشطة في تتبعها خيط التغيير الاجتماعي في الثمانينيات، والمشاكسة بين الأباء والأبناء، الأبوان المنفصلان ينتميان إلى المجتمع القديم، والصغير يسمع من مدرسته حكاية علي بابا الطيب، فلا يراها طيباً وإنما لصاً شريراً لأنه استولى على أموال ليست ملكه، هنا يقع الصراع الكاشف عن التناقضات في الثوابت، وهنا تلعب الموسيقى دورها في تنوير هذه المشاحنة الفطينة، الألمعية، بصيحة أطلقها هاني شنودة تطالب محاكمة علي بابا وتزيل ثوابت غير معقولة تربينا عليها، وذلك بأسلوب إنتهجه موسيقار يرى عمق الصورة وأبعادها، فيمنحها بهاءً بديناميكية الكيبورد والأكورديون والدرامز، آلاته الموسيقية المحببة وأدواته في تحرير الموسيقى من السرد الكلاسيكي، وتحقيقه نصاً موسيقياً سينمائياً مكتوب بأسلوب خاص وغير تقليدي.


بوب آرت فيلم
art film
عادل امام
شمس الزناتى
فيلم لـ...
سمير سيف
محمود حميدة سوسن بدر محمود الجندى مصطفى متولى عبدالله محمود إبراهيم نصر
أحمد ماهر على عبدالرحيم نهى العمروسى رشدى المهدى سعيد طرابيك
سمير فرج سلوى بكير رشدى حامد مجدى هداية هانى شنودة عادل المليجى

هاني شنودة

ثلاثي التغيير في سينما الثمانينيات والتسعينيات

على مقربة من منعطف كبير بعلو السماء، إلتقى هاني شنودة بالمخرج سمير سيف منذ 39 عاماً تقريباً، كان هذا الزمان يواصل جموحه في التغيير بالسينما والمجتمع كله، تعاون الاثنان من منطلق أن الماضي تجربة، يمكن الاستفادة منها للذهاب إلى غد له معنى ورؤية، جمعهما محاولتهما الحثيثة لترسيخ الهوية المصرية في أعمالهما، ويقين ما بصدق خيالهما ومعجزة العزيمة والإرادة، تناغم العمل بين الموسيقار والمخرج، بين الجمل اللحنية وحركة الصورة، حتى صار الاثنان واحداً، ما يسهل على المتابعين والباحثين الوصول إلى جوهرهما الفني.

على نحو واعٍ صنع المخرج سمير سيف أسلوباً متفرداً في السينما المصرية، كل عمل قدمه له خصوصيته وحالته التي نفخ فيها من روح طموحه وخبرته الإنسانية والفنية، لذا في تقديري أن مصطلح مخرج الأكشن الذي تم توصيفه به والترويج له على هذا الأساس، ليس دقيقاً بشكل عام، بل يبدو كمحاولة لسجن سمير سيف في مدرسة أو نظرية واحدة، بينما هو إنتقل من مدرسة فنية إلى أخرى وكان مسعاه الحقيقي هو التطوير في الفن السينمائي، على إعتبار أنه فن خلّاق ومتجدد ويمكن إستلهام ملامح من فنون أخرى مثل الفن التشكيلي والرواية، هذا ما نلمسه في أعماله إجمالاً والتي تجاوزت الخمسين، وإن كان الأكشن أو الأسلوب الحركي يغلب على معظمها، فإنه لم يكن أسلوباً شكلياً إتخذه بالمجان أو إستسهالاً أو حتى محاولة إستعراضية لفرد العضلات، لأن سمير سيف لديه هذا التنوع الذي يخرج من دائرة التوصيفات البسيطة وتجاهل أسلوبه وطريقته في استخدام الجماليات، التنوع الذي أتاح له أن يصنع السينما وفق خياله الجامح، حسب معتقداته لها كحياة وفن له أوجه متعددة، وله أهداف أبرزها المتعة والفرجة، من هذه الزاوية قدم الأكشن صورة تحمل أفكارًا شتى لها أبعادها الدرامية، هذا ما عبر عنه في دراسته "أفلام الحركة في السينما المصرية 1951. 1975"، مؤكداً أن أفلام الحركة الجيدة لم تتورط في محاكاة الأصل الأمريكي دون تمييز، وإنما عملت على خلق شخصيات مصرية وأجواء محلية صميمة ومواقف تنبع من صراعات لصيقة بالمجتمع المصري، مفسراً فيها أنه إذا تم إعتبار النموذج الأمريكي هو الهيكل العظمي، فإن البيئة المحلية هي التي تعطي الجسد الروح.

خصوصية الأكشن المصري كانت محور سمير سيف، استلزم هذا نجماً جديداً يشبه ناس مجتمعه ويعبر عن أحوالهم، بطل صعلوك، فقير، شقي، جامح، متهافت على إقتناص فرصته في الحياة، فكان عادل إمام. عندما كادت سنوات السبعينيات ترحل، لتبدأ مرحلة جديدة بجيل يتشكل بعنفوان الأمل في التغيير، تحول عادل إمام من الممثل الذي يجسد شخصية الهامشي، رجل الظل، إلى البطل الذي يمثل المهمشين عموماً ويصعد بهم إلى النور، تبدل دوره من الكوميدي البسيط إلى المعترك مع وحوش مجتمعه، نموذج البطل الشعبي حتى لو كان لصاً في "المشبوه" أو قاطع طريق في "شمس الزناتي" مثلاً، عادل إمام راعى، في بلورة تلك الشخصية الفنية، كما يقول د. أحمد يوسف في كتابه (سياسة عادل إمام. رسالة من الوالي):" أن تمثل بالنسبة إلى المتفرج مثيلًا وبديلًا في آن واحد، لأنه يشبه في ملامحه الخارجية وأزماته الداخلية رجل الشارع العادي، وينطق بما لا يستطيع المتفرج أن يبوح به، مدركًا أن الجماهير تبحث عن أحلامها الهروبية في فتى الشاشة، الحليوة ذي الشعر المسبسب، لكن أحلام يقظتها الواقعية تتحقق من خلال نجم ساخر دائمًا ترى فيه الناس بعضًا من صورتها الحقيقية، وتشم رائحة عرقها، وتلاحظ في عينيه بقايا دموعها، وتعيش معه رحلة الصعود -الواقعية والفنية في آن واحد- من السطح إلى القمة".

هذا التحول إجمالاً إقتضى موسيقى ملائمة، ممعنة في أحواله ومعبرة عن التغيير الهائل ببساطة، فالأمر لا يحتاج مبالغة أو مزايدة على جمهور يتطلع بشغف إلى نجمه الجديد، وهنا جاء دور هاني شنودة وتأليفه موسيقى حافلة بمعاني التحول العارم، أركز هنا على بعضها كمحاولة للاقتراب من عالم هاني شنودة الذي إرتبط بالتحولات الكبيرة في المجتمع والفن، وإنخرطت موسيقاه فيها بصحبة عادل إمام الرمز السينمائي لكل التبدلات التي حدثت، وسمير سيف الذي فتح أبواب السينما لموسيقى هاني شنودة بتيقظ وإستيعاب للدور الذي تلعبه الموسيقى، ما جعله يعتمد عليه في "المشبوه" (1981) ثم توالت أعمالهما المشتركة وكان عادل إمام بطلاً في أغلبها: "الغول" (1983)، "إحترس من الخط" (1984)، "المولد" (1989)، "شمس الزناتي" (1991)، "مسجل خطر" (1991)، بينما كان نور الشريف بطل: ""غريب في بيتي" (1982)، عصر الذئاب" (1986)، "لهيب الإنتقام" (1993)، فيما عمل هاني شنودة في أفلام أخرى بطلها عادل إمام، لكن إختلف المخرجون مثل "عصابة حمادة وتوتو" (1982) إخراج محمد عبد العزيز، "الأفوكاتو" (1983) إخراج رأفت الميهي، "الحريف" (1984) إخراج محمد خان. يبقى التعاون الثلاثي (سيف، إمام،

شنودة) واحداً من أهم روافد السينما في الثمانينيات والتسعينيات، كما طُبعت أفلامهم بموسيقى مميزة؛ صارت مفتاحاً لأي باب يشرع على هذه الأفلام ويستدعيها بسهولة، هناك ثمة هارموني وتناغم جمع بينهم؛ ممثل في رحلة صعوده الفارقة، مخرج إشتملت أفلامه على مفاهيم عن السينما كصناعة وحرفة وفن جماهيري، تأثر بالسينما الأمريكية وعمل مساعداً لأباطرة المخرجين المصريين: (شادي عبد السلام، يوسف شاهين، حسن الإمام)، ثم صنع توازنه بين الأجنبي والمحلي، موسيقار قدم تجربته شديدة الخصوصية، عينه كانت على التجديد في الغرب وكذلك على استلهام روح تجربته من محليته وتراثه المصري. قد يكون هذا أهم ملمح يربط بين المشاكسين الثلاثة، إذا جاز التعبير، لمعافرتهم في رسم مساحة مغايرة، وهو ما نلمسه في "المشبوه" المتأرجح بين إنسانيته وقسوة المجتمع الغليظ، متحجر القلب، و"الغول" الذي يطرح عادل إمام ممثلاً بدون نزعة كوميدية، مهزوماً في مجتمع يحكمه قانون ساكسونيا ورمز العدالة الذي يفتتح به الفيلم هو مجرد تمثال أعمى، فيما الظالمون يفترسون المجتمع بقوانينهم الجديدة، الغول هو الفتوة المنتقم الذي يطرح القتل حلاً للخلاص، وهو ما التقطه هاني شنودة بفهم وحس متقد، فوضع موسيقى منذرة، مزلزلة، متصاعدة في توترها، خاطفة للأنفاس، وشجية وهي تختتم وتعلن النهاية بالضربة القاضية، أما موسيقى "المولد" فالتقطت طبيعة الشخصية الشكسة، اللعيبة، المتوعرة التي تعرف كيف تحصل على حقها في زمن مزدحم كالمولد، مأهول بالجريمة، إنه واحد من الشطار كما في الموروث الشعبي، الفهلوي الذي اضطرته ظروفه الصعبة إلى أفعاله والذي أحبه الجمهور لأنه لمس وتراً ما في وجدانهم الشعبي، كما تتبعت الموسيقى رحلة "سيد كباكا" في فيلم "مسجل خطر" من عالم اللصوصية والإجرام إلى النزعة الإنسانية لرعاية طفلة صغيرة، نغمات متلاحقة، يشوبها حرص وحذر حتى النهاية الحاسمة التي تشي بالوصول إلى ضفة أمنة.

إنتهج "شنودة" موسيقى لفيلم "احترس من الخط"، نابعة من الموضوع الكوميدي الذي كتبه شريف المنباوي، حيث تتقافز النغمات من حالة إلى حالة في عمل درامي خفيف له نهاية سعيدة، الأساس فيه هو الضحك، ما عبر عنه المزج بين الألات الغربية والمزمار الصعيدي المستوحى من طبيعة المكان الذي ينتمي إليه البطل الطيب "خصوصي"، الشاب البسيط الذي يحب ابنة عمه الثرية، لكنها لا تبادله نفس الشعور، لأنها تحب مدير الشركة التي تمتلكها، فتتصاعد الأحداث ومعها الموسيقى لتكشف فساد هذا المدير، حيث يضطر "خصوصي" أن يشيع نبأ إنتحاره كذبًا ثم يعود في شخصية مزيفة ومرعبة هى (الخُط) ليكشف فساد وألاعيب غريمه. الكوميديا في

هذا الفيلم هي لون أخر في إطار التنويعات التي قدمها سمير سيف، وهي أيضاً غير الكوميديا في "غريب في بيتي" مع نجمين أخرين هما سعاد حسني ونور الشريف ومؤلف بارع هو وحيد حامد، فكانت النتيجة عملاً ممتعاً، لا يخلو الموقف الدرامي من الحس الإنساني الذي فرضته الحكاية، حكاية الصعيدي شحاتة أبو كف الذي يحترف الكرة في نادي الزمالك، يشتري له النادي شقة، لكن صاحبها ينصب عليه حين يبيع الشقة له ولسيدة أخرى مع ابنها في نفس الوقت، ويضطر الطرفان للعيش في بيت واحد، السيدة الأخرى أرملة اشترت الشثة بأموال التعويض من الشركة التي كان يعمل بها زوجها، الموقف الذي فُرض عليهما، يفجر الكثير من المفارقات الكوميدية.. إذن هو فيلم كوميدي له طابعه الاجتماعي، من هذا الملمح الدرامي قدم هاني شنودة موسيقى غير تقليدية تصوغ العلاقات بين الشخصيات وتعبر عنها في ذات الوقت في تناغم خلاب، تجليات موسيقية للجمال البصري المدرب بين لاعب الكرة الصعيدي الذي يبدو في ظاهره خشناً، لكنه طيب القلب، عطوف، وبين الأرملة المحتاطة، المحاذرة التي تغلق قلبها على أمل في حياة مختلفة، يتميز الفيلم بصراع مغاير بعيد عن كلاسيكية الثنائية الشهير للخير والشر، فتسهم موسيقى الفيلم في رسم ملامح الأبطال وتعميق شخصياتهم، وذلك من خلال تيمات رئيسية تخص البطل والبطلة، تتداخل فيها الوتريات مع أصوات الربابة والمزمار البلدي والطبلة.

تعددت الكوميديا والبطل واحد، ففيلم أخر لعادل إمام هو "عصابة حمادة وتوتو"، لكنه هذه المرة يحمل توقيع المخرج محمد عبد العزيز، يقدم له هاني شنودة الموسيقى التصويرية، روح متوثبة وموسيقى سريعة تجاري الأحداث بمهارة، يرتسم فيها الحس الكوميدي الملائم لعمل سينمائي، يسعى صانعوه إلى إضحاك الجماهير، عبر قصة كوميدية صِرف عن رجل يُطرد من عمله، فيكوّن مع زوجته عصابة للسرقة حتى يصبحا من الشخصيات المرموقة، تتشابك الأمور، التي ينسجها محمد عبد العزيز بلغة سينمائية مبسطة وسلسة، تتلاقى معها الموسيقى بين تفاصيل الحكاية، وتتبين المفارقة التي يطرحها الفيلم في قالبه الكوميدي المماثل للسينما الهوليودية.

من بين أفلامه يتسم "شمس الزناتي" بأجوائه شديدة الخصوصية، حيث وضع سمير سيف نفسه أمام خيار سينمائي جديد، يتكيء في جوهره على الغرابة والدهشة؛ كل شيء غريب ومفاجيء، من أسماء شخصيات الفيلم: (شمس الزناتي، جعيدي الحداد، سيد سبرتو، عبده قرانص، عوض الكلاف، سامبو العزبي، سلامة الطفشان، المارشال برعي.. وغيرهم) إلى الملابس وأماكن التصوير، حتى الحوار والسيناريو المقتبس

عن "الساموراي السبعة" للياباني القدير أكيرا كوروساوا، الذي قدمته السينما العالمية بتنويعات مختلفة منها " السبعة الرائعون" للأمريكي جون ستورجس، لكن هذا الخيار مغوٍ لمخرج مثل سمير سيف لديه خيال تحريضي على التجديد والتمايز، إضافة إلى الغواية الأكبر وهي ولعه بأفلام الويسترن الأمريكي، كل هذه كانت مفاتيحه لتحقيق تنويعة جديدة، إعتمدت على مضمون إنساني ملتبس الأبعاد الدرامية والجمالية ومتوغل في مأزق الفرد الناتج من الحرب العالمية الثانية، فقبل نهاية الحرب، قام شمس الزناتي بعمليات بطولية لقتل جنود الاستعمار الانجليزي في شوارع القاهرة، ونال إعجاب وتأييد (حنة) الأرملة البدوية الشابة التى تعمل فى مقهى، والتي اقترحت سفره إلى الواحة للاختباء من بطش الإنجليز مقابل قضاءه على عصابة المارشال برعي، فلول الهاربين من جيوش الحرب العالمية الثانية المتحاربة في الصحراء، تنشر الفزع والدمار بين أهالي الواحة، وتسلب خيراتهم وسط عجزهم التام عن المواجهة، يؤلف الزناتي جيشه بستة من أصدقائه القدامى الأشداء، ويشتبك مع العصابة حتى يحرر الواحة.

رحلة جغرافية عجيبة في أرجاء الصحراء، أسهمت في حضور عادل إمام والتفاعل معه كبطل فردي بلا منازع، كما عكست حالة سينمائية كان يلزم لها موسيقى تشبهها، فكانت موسيقى هاني شنودة علامة فارقة في تاريخ موسيقى الأفلام، ومن المفارقات المذهلة أنه استخدم في لحنه اللافت، المستحوذ على الانتباه حتى الآن ألة موسيقية عجيبة؛ لم تكن لتخطر على بال الجمهور الذي أفتتن بموسيقى هذا الفيلم، حتى أنها أصبحت من المأثورات الموسيقية التي يحتفظ بها، هذا غير أنها إشارة براقة للدخول في عوالم الفيلم، الألة التي إعتمد عليها "شنودة" في تيماته هي "Slide Whistle" (الصافرة المنزلقة أو صفارة الزحلقة)، الناي المكبس أو الناي الجاز، وهي عبارة عن قصبة هوائية مثل ألات النفخ، مصنوعة من البلاستيك أو المعدن، أنبوب طويل مفتوح من طرف واحد مع شريحة تتحرك صعوداً وهبوطاً، جيئة وذهاباً، يعود تاريخها إلى أربعينيات القرن التاسع عشر حين ظهرت في الحفلات الموسيقية في إنجلترا، ثم شاعت في الولايات المتحدة الأمريكية بحلول عشرينيات القرن العشرين، حيث استخدمت في الموسيقى الشعبية والجاز. هذه الألة الموسيقية على بساطتها الظاهرية، كانت عنصراً أساسياً إتكأت عليه أفلام "لوريل وهاردي" والكثير من أفلام الثلاثينيات الضاحكة في السينما الأمريكية، عزفت نغمتها الـ "رايحة والراجعة"، مستغرقة مع الموضوع المفرط في الكوميديا، لكن إختيار هاني شنودة لها في "شمس الزناتي"، ليس له علاقة بالكوميديا على الإطلاق، وإنما بالمفارقة

غير المألوفة التي يطرحها الفيلم، وعلى أساسها أراد أن يبين هذه المفارقة بصفارة ربما تعبر عن حالة الكر والفر بين الزناتي وفريقه وبين الفريق الأخر المكون من المرتزقة "الهليبة"، كما تبدو أنها حائرة، متسائلة عن ما يخفيه الزناتي بداخله، وعن غرضه الحقيقي من الدفاع عن الواحة، هل تعاطفه مع أهلها الذين لا حول لهم ولا قوة، أم حبه لـ"حنة" ابنة الواحة. بنى هاني شنودة معزوفته في هذا الفيلم على تيمات إستفهامية مشحونة بالدهشة والتعجب من غرابة هذا الموقف الذي يدور حوله الفيلم، فكيف لرجل ومعه ستة رجال أن يواجهوا جيشاً الهاربين من الحرب العالمية الثانية، هنا تتسلل نغمة متعجبة وتعقبها نغمة أخرى تؤكد السؤال ثم تدخل الصفارة بنغمتها الطويلة، إنها لا تزيد من إلتباس العجب والدهشة، بل تعمق من الوضع العبثي في واقع مفروض على شخوص الفيلم ولا فرار منه.

تعد هذه النقطة المثيرة مدخلاً لعالم هاني شنودة في الموسيقى التصويرية، فلو توقفنا بتمهل على أسسه نلاحظ أولاً: تيماته في الموسيقى التصويرية تقوم غالباً على التوغل في اللحظة الدرامية، يستقصي أحوالها وظروفها ويتبحر في الجزء المستتر لشخصيات الفيلم، فباستثناء فيلم "المشبوه" الذي قامت تيماته على التساؤلات ومحاولات التلمس والاقتراب من المصير الذي سيؤول إليه البطل، جاءت موسيقى هاني شنودة في أفلامه الأخرى كموضوع درامي في حد ذاته، إنه يلعب بالموسيقى من خلال التحاور مع نغماته، وحواره يأخذه من قصة الفيلم وأجوائه العامة.

ثانياً: إيمانه الشديد بأن الموسيقى جزء رئيسي في الفيلم وليس مكملاً يمكن الاستغناء عنه، جعله ينخرط مع كل العناصر الأخرى: الحكاية، الممثلون، المكان، زوايا الكاميرا وغيرها، ليضع لحناً من خامة العمل نفسه ومتفق معه.

ثالثاً: تأثير بيئته الأولى (طنطا)، بتعددية ناسها وأطيافها، وتباين الأنواع الموسيقية التي إستمع لها صغيراً في الموالد وفي منزل عائلته، جعلته يفهم طبيعة الشخصيات والتفاوت بينها، والتيمة الموسيقية المناسبة لكل شخصية، فاستطاع إستخدام التيمات الشعبية أو تيمات من الموروث الريفي أو الصعيدي في بعض أفلامه.

رابعاً: دراسته الموسيقية المتخصصة وسعت من مداركه وعلمته أن يرسم منطق اللحن قبل أن يؤلفه، فالموهبة، حسب مفهومه، وتوصيفه وقوله: لجامها الدراسة.

خامساً: الآلات المحببة التي يعتمد عليها في الأساس هي البيانو الأليكتروني، الباص جيتار، الدرامز، والآلات الوترية ومنها الربابة وآلات النفخ ومنها المزمار البلدي في الأفلام التي إستدعت ذلك.

سادساً: مساهماته في بعض الأفلام بألحان الأغنية الدرامية، سواء كان هو مؤلف الموسيقى التصويرية أو غيره، إرتبطت فيها أغنيته بالموضوع الدرامي للفيلم مثل: لحنه لأغنية الكتكوت والبيضة في فيلم "العاشقة" (1980) إخراج عاطف سالم، لحنه للموال في فيلم "الدرب الأحمر" (1980) إخراج عبدالفتاح مدبولي، ألحانه في مسلسل أمي الحبيبة (1982) إخراج فايق إسماعيل، أغنية الشوارع حواديت في فيلم "الحريف" (1984) إخراج محمد خان.



المغامر الزاهد

نظرة لأفلام المشبوه/ الأفوكاتو/ الحريف

لأن موسيقى هاني شنودة في الأفلام متعددة الأوجه والأساليب، وواكبت الحس الدرامي والسينمائي، فقد أصبحت علامات موسيقية في حد ذاتها، حتى أنه يتم اقتطاعها من الفيلم أحياناً، وتتحول إلى "تراكات" صوت تسمع منفردة، هنا نتوقف عند ثلاثة أفلام مهمة ولها حضور خاص، كانت موسيقى شنودة فيها هي من أهم إنتاجاته، ما يميز هذه الأفلام أنها تنتمي إلى تيارات سينمائية مختلفة ومؤثرة في تاريخ السينما المصرية، أصحابها تعاملوا مع الموسيقى كعنصر أصيل، موازٍ للصورة والحكاية، ما بين معزوفة إستفهامية في "المشبوه" مع مخرج جريء مثل سمير سيف، وأخرى شجية ممزوجة بالسخرية في "الأفوكاتو" مع مخرج جامح هو رأفت الميهي، ولحن حميم في "الحريف" مع محمد خان؛ مخرج غوايته الشارع والناس، كل واحد من المخرجين الثلاثة له خطه المميز وأثره الذي يأبى على الاندثار والنسيان.

المشبوه .. الموسيقى تلاحق هواجس الحكاية

تتساءل المقطوعة الموسيقية الخاصة بفيلم "المشبوه": هل سيتوب اللص، هل سيغيره الحب، هل سيتركه ضابط الشرطة ويعتقه من المطاردة؟ هل سيتوقف شقيقه هو الآخر عن ملاحقته وإجباره على العودة ثانية إلى السرقة؟.. هكذا وصف الموسيقار هاني شنودة عبر حضوره في أكثر من برنامج تليفزيوني، وهو ما أكده كذلك في حواري معه، طريقته في تأليف هذه المقطوعة، وكيفية قراءة الجملة الموسيقية بها، حيث أكد أنه قرأ السيناريو قبل الشروع في العمل؛ ثم تماهى معه واندمج مع تفاصيله، وحمله هذا الاندماج إلى تساؤلاته التي صاغها في لحنه، كل نغمة هي سؤال عن حال البطل وحكايته ومستقبله غير المعلوم، اللحن يتكلم إذن ويسير تصاعدياً مع حكاية الفيلم، يلتقط منها ما يساعد على تأويلها والمُضي في دهاليزها، لكنه لا يعطي إجابة ولا يمكنه أن يخبر بالخطوة التالية؛ إنه يجيد التلفت نحو الفكرة، والفكرة هنا بنت الحيرة، واللحن يعبر عن هذه الحيرة ويناجيها ويجر الجمهور إليها ليشاركه في تساؤلاته ثم يختتم اللحن بجملته: "الله أعلم"، ما يزيد من حيرة وإرتباك الجمهور المتلهف على الوصول إلى نتيجة ورد على الأسئلة، فلنتابع معاً الفيلم لنعرف الإجابة

ونتتبع مصير هذا اللص العجيب، الجريح بفقره، الطالع من مجتمع العدم، الذي يحجل بحب جامح على درب مقفر، من هذا التكوين الدرامي يصيغ شنودة مقطوعته ويختتمها بجملته الموسيقية الطويلة التي تستجيب لحالة الحيرة وتصل معها إلى نقطة "الله أعلم" دون أن تُرسي أحداً على بر أو ضفة.

لا شيء أكثر مما فعله هاني شنودة يمكن أن يرشد عن حال فيلم "المشبوه" (1981) أول أفلام تحوّل عادل إمام إلى سينما الحركة والأكشن مع المخرج سمير سيف بعد مرحلة السبعينيات الكوميدية، ربما من هذه النقطة كان التحدي الذي واجهه شنودة أكبر على أكثر من مستوى، سواء من ناحية تغير مسار النجم الكبير أو المعاني الخبيئة في الموضوع الدرامي، فهذا فيلم يمشي في هواجس حاضره إلى غد لا يعلمه أحد، ولا يعرفون إذا كانوا سيصلون إليه من الأساس، فيلم عن الانكسار المُوجِع وعن المقاومة والنهوض أيضاً في تلك المرحلة الزمنية المشرعة على بداية الثمانينيات، عقب السبعينيات بنسقها الاستهلاكي والملتبس، بين فوضوية المجتمع وعبثية الفقر وانسحاق الإنسان تحت وطأة الحاجة، ما عبر عنه سعيد صالح في دوره بالفيلم، الذي استوفى شرطه المهني، الاحترافي المؤثّر عند تجسيده لشخصية "بيومي" الأخ الأكبر للبطل، حين قال لأخيه قبل أن يموت: "أول سرقة ليا كنت ابن 12 سنة، كان طقم دهب وانت كنت بتصرخ من الجوع، أمك كانت عيانة مش قادرة على الشغل، بعت الطقم واشتريت لك لبن، أنا حاسس إني هبطل ندالة؛ لأني هموت، واحنا ما سمعناش قبل كدة عن ميت بيعمل حركات ندالة".

كان هذا الأخ الأكبر رمزاً لـ"نذالة" السبعينيات وكان أيضاً ضحية، طريدة مجتمع متشنج بتحولاته الاقتصادية والسياسية، والضعيف فيه شريد لا يلق أي نوع من الود، هذا المعنى يقترب منه الفيلم المطوّق بالجغرافيا والتاريخ سوياً، كان عرضه الأول في العشرين من يوليو في العام 1981 قبل اغتيال السادات بشهور قليلة، الاغتيال الذي أنهى مرحلة تدربت فيها الذئاب أن تركض وراء كل شيء، لعل هذا ما نقله الفيلم في أجواء بوليسية مشحونة بالملاحقة المنهكة لكل الأطراف، والتي أدركتها موسيقى هاني شنودة منذ بداية الأحداث بحدس واعٍ لها، يستهل الفيلم بـ أفان تيتر" لخروج البطل مع شقيقه كشبحين يتسللان من حارة شَعبية في وقت متأخر في ليل هادئ وخالٍ من المرور البشري؛ يدلفان داخل ممر حجري مظلم صغير، يتركان مخرجه الهلالي كالقوس الذي يظهر كما لو كان فتحة تفضي إلى ملجأ للمهمشين، لا مؤثر صوتياً سوى لخطواتهما على الأرض، تخترق هدوء الشارع حتى ينضم إليهما صوت فتح باب صندوق التاكسي الذي كان ينتظرهما، مختلطاً بنباح متقطع لكلب غير مرئي، بعده

ينطلق التاكسي وتبدأ موسيقى المقدمة بصوت الإنذار والترقب، عاصفة لحنية قوية تنبيء بحالة قلق وارتباك لا حد لها.

يبدو هذا المدخل الموسيقي إشارة للتوغل في الدراما التي ستبدأ عما قليل، ومحاولة لفهم مكونات الحكاية التي تبدو في ظاهرها بوليسية، صرخة البيانو التبادلية مع صياح أوتار الكمان، مع دوي دَقات الدرامز، مفتتح لحكاية ماهر النمر؛ اللص الذي يسرق إحدى الشقق وترافقه صوت دقات ساعة غير معلنة، ممزوج بصوت حركته فيما هو يضع مسروقاته الصغيرة في كيس بلاستيكي، حتى تفاجئه بطة، فتاة الليل بخروجها غير المتوقع، لكنها لم تصنع خللاً في المشهد الذي يتسلل في خلفيته صوت الكمان، ثم إرتطام كعب حذائها بالبلاط وصرخة الأورج عندما يفاجئها ماهر من الخلف ويكتم صوتها، مهدداً لها بسكين: "إشتري عمرك بالسكات"، ولما تنجح في التخلص منه؛ يقول لها:" مستنية أيه؟ ما تصوتي وتلمي الناس"، ترد عليه: "فشر! ربنا يجعلنا قطاعين أرزاق.. شوف أكل عيشك شوف"، لتبدأ شحنة العاطفة تلفهما بمصاحبة صوت الكمان مرة أخرى، بعدها رحلة الحب والمطاردة والتوبة والزواج وإنجاب طفلهما الوحيد، لكن الزمن القاسي لا يتركهما في حالهما، فيصبحان مشدودين بين طرفين كل منهما أصعب من الآخر، الشرطة وشقيقه الذي يغويه بالعودة إلى السرقة، حتى يقع في الفخ ويسجن، ليخرج إلى دائرة ملاحقة جديدة؛ وماهر النمر يحاول أن يقاوم الزمن القديم إلى حاضر يضمن له ولابنه غد آمن.

حالة التحدي التي تصدى لها هاني شنودة في هذا الفيلم، هي جزء من تحد أعظم للعمل في مجمله، فأن يقوم ببطولته نجم كوميدي أحبه الجمهور في لونه الأول، إذن يصبح السؤال كيف يمكن أن تحدث هذه النقلة النوعية في التجسيد؟.. هذا ما حدث عبر هذه القصة التي كتبها المخرج سمير سيف مع السيناريست إبراهيم الموجي الذي سبق أن تعاون معه في فيلم "دائرة الانتقام" (1976)، معلناً ميلاده الحقيقي ككاتب سيناريو؛ تنوع لاحقاً في كتاباته الفيلمية التي بلغت 19 فيلماً تقريباً، على هذه الخلفية يبدو التحول الذي حققه سمير سيف مع عادل إمام مثمراً، راسماً المسار المختلف لنجم إرتبط حضوره الفني البراق بزمن الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات، وما خلفه من ظهور طبقة السادة الجدد الذين تحكموا في إقتصاد مصر، مساره الجديد بدأ في أول الثمانينيات؛ تلك المرحلة التي دشنت فيها تيار الواقعية الجديدة في السينما والتي تعاون فيها عادل إمام من خلال "الحريف" مع محمد خان و"أفوكاتو" مع رأفت الميهي، ليظل لسمير سيف السبق في التغيير الذي حدث لعادل إمام، والذي وصفه سيف قائلاً:" كانت أولى تجاربه معى بمثابة النقلة

له وفيلم المشبوه، لأنه من خلاله أثبتنا أنه ممثل جيد وليس مجرد كوميديان.. أخصب فترة في تاريخنا الفني، تجربة لازالت في الوجدان الشعبي، كان فيها عادل إمام الممثل يخضع لشخصية البطل وليس العكس، كانت لديه قدرة تمثيلية أخضعت ذاته ونجوميته الضخمة للشخصية وأثبتت أنه محترفاً حقيقياً". وعلى هذا الأساس ظل اسم عادل إمام هو الأول على التيتر، باستثناء فيلم التحول والتغيير "المشبوه" حيث سبقه اسم سعاد حسني، التي كانت حتى هذه اللحظة النجمة الظاهرة، ولتألقها رسوخاً يساوي حضورها المتراكم في أعمال عدة وخلال زمن أفرز نجوماً في مجالات الكتابة والإخراج والغناء وغيرها .

إذن. فإن "المشبوه" دشن لنجاح تجربة سمير سيف وعادل إمام، فألحقاه بأفلام أخرى منها ما كان مع هاني شنودة أو مع غيره مثل: "الغول، احترس من الخط، الهلفوت، النمر والأنثى، مسجل خطر، المولد، شمس الزناتي"، وهو ما حدث كذلك مع هاني شنودة؛ فتكرر تعاونه مع عادل إمام في أفلام من إخراج سمير سيف وغيره مثل: " الغول، الحريف، الأفوكاتو، إحترس من الخط، مسجل خطر، المولد، شمس الزناتي"، ليظل "المشبوه" هو فتح الإنطلاقة، ومن خلاله صنع هاني شنودة حالة جدلية بين الموسيقى والحكاية، حالة أسهمت في التواصل بشغف مع الحكاية وعمقت من الإحساس بها، واستدعائها بمجرد سماع المقطوعة الموسيقية بمعزل عن الفيلم، بل والأكثر دهشة أنه يمكن قراءة هذه المقطوعة وفهمها من هذه الزاوية الدرامية؛ وتتبع صوت الأورج وتمييز تموجاته المختلفة وإمكانية إصداره أصواتاً تشبه آلات أخرى، كما فعل شنودة في هذا الفيلم بإيقاع مشدود على مقاس الحكاية والتجربة والتحدي وحركية الفيلم.

المغامر الزاهد

الأفوكاتو .. الموسيقى تنهض من الشجن والسخرية

بجملة موسيقية حزينة، شجية، تبدأ موسيقى هاني شنودة مع بداية تيتر فيلم "الأفوكاتو" (1983) سيناريو وحوار وإخراج رأفت الميهي، تمتد على طول المعزوفة، كأنها تعتصر الحزن حتى أخر قطرة بتمهل، ثم تتصاعد كما لو كانت تدرب نفسها على البوح بدقات البيانو الإليكتروني، إلى أن يدخل صوت الـ"ترومبيت"، موحياً بصوت البروجي، ألة إنذار ويقظة تنفخ في كل الأرجاء، ثم تعود الموسيقى بين ثنيات البيانو والترومبيت إلى سابق فعلها، حزينة، وجدانية، لكنها تهكمية قليلاً في الوقت نفسه، لتؤكد أنه لم يبق إلا التأمل في الواقع المكسور على المرارة والسخرية، من هذا الإدراك تولج الموسيقى إلى الفيلم وتصبح أكثر إستدلالاً عليه واستيعاباً له.

يفرح المُشاهد المهتمّ بالشأن السينمائي بعرض فيلم مختلف، وهذا يتحقق إلى حد كبير مع فيلم مثل "الأفوكاتو"، صحيح أن مزاجية المُشاهد العادي لا تلتقط بسهولة ماهية الاختلاف وطبيعته، لكن كان لا بُدّ بالنسبة لمخرج مقدام مثل رأفت الميهي من محاولته، كي يجعل هذا المُشاهد يعتاد أنماط سينمائية مختلفة وجريئة، كما في "الأفوكاتو" فيلمه الثاني كمخرج، بعد عامين من فيلمه الأول "عيون لا تنام" (1981) الذي كتبه عن مسرحية "رغبة تحت شجرة الدردار" للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، كذلك بعد مشوار معقول من كتابة السيناريو؛ شرع فيه بكتابة سيناريو أفلام شهيرة، منها: "جفت الأمطار" (1967) إخراج سيد عيسى، "غروب و شروق" (1970) إخراج كمال الشيخ، "شيء في صدري" (1971)، "صور ممنوعة" (1972) إخراج محمد عبد العزيز، "الحب الذي كان" (1973) إخراج علي بدرخان، "الهارب" (1974) إخراج كمال الشيخ، "أين عقلي" (1974) إخراج عاطف سالم، "على من نطلق الرصاص" (1975) إخراج كمال الشيخ، وغيرها من أفلام كانت غالبيتها مع المخرج كمال الشيخ أو مأخوذة عن نصوص وروايات أدبية، والقاسم المشترك بينها أنها حملت جسارة التغلغل في الموضوع السياسي والاجتماعي.

هذه الجسارة ظهرت في تجربته الأولى للإخراج، "عيون لا تنام"، لكنها فاقت التوقعات في أفلامه اللاحقة التي إتسمت بالفانتازيا وتناوله الواقع من زاوية غير

إعتيادية، وهو ما بدأه بـ" الأفوكاتو"، وإن كان أقل أفلامه في احتوائه لجرعة الفانتازيا، لأنه فيلماً يقف على الخط الفاصل بين الفانتازيا والواقعية، ينتمي إلى الكوميديا السوداء، لون ليس سهلاً، موجع، لكنه يدفع إلى الضحك المفرط، وهذا ما فعله بنا حسن عبد الرحيم الشهير بـ"حسن سبانخ"، المحامي بطل الفيلم الذي يعيش بالحيلة ويُطوّع القانون لمصلحته وأهدافه في اللعب والمغامرة، وحكمته كما قال حوار الفيلم :"إحنا عايشين في مجتمع غير علمي وأي محاولة للتعامُل بشكل علمي هي محاولة غير علمية بالمرة"، ووفق ذلك وضع هاني شنودة تيمات موسيقية، أقرب لرسم بورتريهات النفوس البشرية وتخبُّطها بوضوح في مجتمع زائع، وبشكل يخاطب المشاهد ويعود به إلى المشاعر الأساسية: الحزن، السعادة، الغضب، الخوف.

يحرز هاني شنودة ببصيرة نافذة، عمق الحكاية الخارجة عن النمط السائد، يمتزج هذا مع شغفه بالتجديد، فيضع قطعته الموسيقية بما تضمنته من أحاسيس مفعمة بالألفة، وفي الوقت نفسه تخلق حِسّ الاغتراب الذي يعتري بشكل ما الشخصيات، تلك التي تعيش حالة من حالات عدم اليقين العام، الارتباك والهزل، العبث مقابل العبث، أسلوب حسن سبانخ:" الحياة دي يبقى شكلها إيه من غير هزار؟" (من عباراته الشهيرة في الفيلم)، لم يقدم شنودة لحناً سعيداً؛ بل موغلاً في الشجن، متدرجاً في الأسى، حتى يصل إلى نقطة الإيقاظ والصحو. لحن شديد التعقيد، يلائم فيلم إختار الهزل والسخرية أسلوباً للتعبير عن حياة صعبة، فيبق في الذاكرة مشهد حسن سبانخ، مسترخيًا في حوض استحمام داخل زنزانة انفرادية في السجن، وموسيقى إحتضنت المعنى وفسرته.

هاني شنودة إذن مغامر لديه قدر كبير من الوعي، جعله يلتحم مع فيلم غير يسير، مغامرته مغايرة لتجربة حسن سبانخ الذي يخوض المخاطر بقلب "جوكر"، يدخل اللعبة بثقة أنه سيربح و"يقش" كل الأوراق الثانية، إنه مجازف ومراهن ذكي؛ لكن لا أمان في اللعبة ولا حصانة حقيقية من أخطارها سوى سطوة عقله ومكره ودهائه، سيما أنه بين دفتي الرحى: سلطة جائرة (سليم أبو زيد / واحد من مراكز القوى السابقين)، سلطة فساد المرحلة السبعينية (حسونة محرم/ أحد رموز المال المتوحش)، وعلى هامش هذا الصراع الثلاثي المراوغ، تقف السلطة التنفيذية (الشاويش عبد الجبار) في خدمة الجميع أو بالأحرى مَن يدفع ويضمن "أكل العيش"، كل هؤلاء في مقابل الزوجة والابن وشقيقة الزوجة وزوجها، وهم لا حول لهم ولا قوة، إنما استقواءهم يأت من رأس العائلة حسن سبانخ المحامي المخادع، اللعيب الذي يصل به الأمر أن يتحايل على المحكمة كي يبريء موكله المذنب ويدخل هو السجن،

حتى في عربة الترحيلات يوزع كروته للترويج، هذه المخاتلة التي أثارت بعض المحامين، فأقاموا دعوى ضد صناع الفيلم.

المهم أن رأفت الميهي في تعاونه مع هاني شنودة، إستطاع أن يراهن على موسيقى تسانده في تفكيك الواقع بكل قسوته وغلظته، ثم إعادة بنائه المتأرجح بين قساوة الحقيقة ورهافة الفن، بين الجد والدعابة الساخرة، بين الطرح الفكري الجاد والتهكم والعبثية، إنه أسلوبه الذي فجر ضحكاً من المرارة في كل مشهد بالفيلم، بداية من التيتر الذي حمل بياناً يقول:

" السيد وزير الدولة للثقافة...

نحيطكم علماً بأن هذا الفيلم لا علاقة له بالمجتمع، ولا يمت للواقع بصلة، كما أن الشخصيات التي به لا نقابلها في الطريق ولا نقرأ عنها في الصحف.. وهدفنا من تقديم هذا الفيلم إسعاد الجماهير وإسعاد سيادتكم معها..". ثم نزول الأسماء على التيتر بمصاحبة موسيقى هاني شنودة التي تلتحم بشريط الصوت، الذي يسترسل منه صوت داخلي في الخلفية لبرنامج رياضي صباحي، متسللاً من العمارات الشعبية الرثة، المتسقة في فوضاها، المتنافرة مع الجمال، حتى تستقر الصورة على إحدى الشرفات التي يطل منها حسن سبانخ، مرتدياً فانلة قطنية وبنطلون بيجامة، يرتشف كوباً من الشاي ويتحدث مع شقيقة زوجته، شاكياً بسخرية الزوجة التي تعاني من الشخير، وبعد قليل يعبر "سبانخ" مع عائلته الشارع القذر، كمن يمشون على الحبل فوق هوة الخطر، أو يسيرون على حافة الجنون، بينما يتسرب صوت موسيقى فريد الأطرش في الخلفية: "خليها على الله"، شريط الصوت يحتشد بأصوات الشارع المتناثرة، هناك ثمة إهتمام بالصوت لا يقل عن الاهتمام الأساسي بالموسيقي، لأن الصوت فيه إتساع يشمل الضجيج أيضا، لابد من إستخدام هذا الصوت لإضافة مساحة من الواقعية بما تتضمنه من خشونة وليونة، معبرة عن لغط مجتمع مختل.

على أية حال فإن هذا التمازج بين الأصوات يصنع موسيقى لها إيقاعها الخاص، ولا مانع أيضاً من استدعاء شيئاً من الموروث الكلاسيكي الشائع، كما في مشهد المرافعة الشهير لـ"حسن سبانخ" الذي تسبب في براءة حسونة محرم، بعد أن أشرك "، نستمع في الخلفية دقات متعاقبة، كالدقات التقليدية للمسرح قبل رفع الستار، تمهيداً للمشهد المسرحي للمشهد التمثيلي الذي ستقوم به "عصمت" شقيقة زوجته، حيث تدعي أنها زوجة حسونة، تتحرك عصمت دائرياً كأنها بالفعل على خشبة المسرح، تحكي قصتها المختلقة، بينما يصاحبها مقطع من سيمفونية "شهر زاد" لريمسكي كورساكوف، أجواء ألف ليلة وليلة تحيط المكان، بينما القضاة الثلاثة مشدوهين

للفتاة التي تتلاعب بالحكي، وكبيرهم يستحثها على المواصلة: كملي يا حلوة.. كملي يا شاطرة .. كملي يا حلوة واللي يدوس لك على طرف أدبحه.

يتصاعد اللعب أكثر في المشاهد المتتالية، ويتواصل التداخل بين أصوات الواقع وموسيقى هاني شنودة، حتى يصل ذروته في النهاية التي تحطم الواقع البائس، حيث يضع حسن سبانخ قواعد جديدة للعبة، فيهرب من السجن بصحبة سليم أبو زيد بعد تواطؤ مع جنديّ الحراسة، نهاية ملائمة لمسار الفيلم الغرائبي، الساخر الذي يحمل قدراً كبيراً من التأمل والأسئلة التي ترتبط إرتباطاً ووثيقاً بالحياة وواقعها المختل، فـ"حسن سبانخ" متلاعب، خداع، لكنه الأفوكاتو واسع الحيلة، لا يعامل الأشياء بجديّة أكثر من اللزوم، لديه فلسفة :"الحياة مقرفة جدًا يا عبد الجبار والحقيقة إنك لو رفضتها علشان مقرفة. هتبقى مقرفة أكتر، الحل إنك تعامل الحياة بقوانينها عشان تتمتع بجمالها يا عبد الجبار".

هذا أسلوب مخرج يعمل بحِرفية متينة الصُنعة، يُسرف في اشتغاله السينمائي، يصنع من جوهر الحكاية شهادة عن حِرفيته وانفتاحه على آفاق من ابتكار الشكل والمضمون، إبتكار كان يلزمه ما يتماشى معه، وعلى هذا أتت موسيقى هاني شنودة آسرة، ساهمة، شجية، تخبرنا بتأملاتها المعكوسة لحكاية "برة الصندوق"، حسب التعبير الشائع بوفرة مؤخراً، بأسلوب يكشف شيئًا كبيرًا من الحساسية الإنسانية المرافقة لابتكار تيمات تتداخل مع السياق السردي والمناخ الدرامي والمسار الحكائي، هذه الحساسية حميمية ومرتبطة بكيفية عمل فنان مثل هاني شنودة وابتداعه الشكل الموسيقي من تفاصيل صغيرة، أو هوامش قد تكون بالنسبة للأخرين غير مُثيرة للانتباه أحيانًا، أو من مادّة محورية تبني الفيلم، في تقديري أن الموسيقى هنا نبعت من ميل واضح إلى تغليب الموضوع، وهو حسّاس ومهم، وإن لم يتخل عن الشكل السينمائي؛ خصوصاً أن حالة الفيلم برمتها تتمتّع بمضمون حيوي وبصري وجمالي كامن في البوح والمواجهة والتحدي.

وكما يتذكر المتفرج عبارات من الفيلم مثل ما قاله حسن سبانخ :"الله يخرب بيتك يا عبد الجبار أنت شغال مع سليم أبو زيد كمان أنت مع مين؟! فيرد عليه عبد الجبار: "إحنا مع أكل العيش يا متر"، فإن هناك ثمة مستويات مختلفة لموسيقى هاني شنودة في الفيلم، يلمسها المستمع بوضوح تام، ويستعذب سماعها بطرق مختلفة في الوقت نفسه، لأن سماعها يُعطي المستمع إحساساً بأن الموسيقى روح من الممكن الركون إليها والاستئناس بها والتعبير من خلالها، وهي من هذه الزاوية شكّلت مساحة كبيرة من ردود الفعل حيال قضية الفيلم وموضوعه، وحيال الواقع نفسه، فحضور

الموسيقى هنا يعمق الوعي والمعرفة إلى جانب الاستمتاع، كما أنها تنطلق من روح الفيلم، تستقي من بعده الدرامي والفكري، فتتغلغل في الكوميديا السوداء؛ موسيقى حزينة تعبر عن حزن خفي يندس في الأحداث، جامح لكنه ساكناً، أخمدته ضغوط الحياة، بينما يدركه هاني شنودة جيداً فيقدم معزوفته في هذا الفيلم ليرتجف على إثرها الوجدان الذي حمل الحزن طويلاً، كما يدرك شنودة فكرة الفيلم ويستوعب تأرجحه بين الهزل والجد، فتساير موسيقاه الفكرة وتسبق المشهد المشحون بكل التناقضات، موسيقى تشد النهاية للبداية، متحررة من التقليدية إلى إيقاع يرفرف بالتفاصيل التي يتدبرها الفيلم، خفة الموسيقى وثقل الهواجس التي تعبر عنها وتكثف الحكاية المنبعثة من واقع عبثي، يصل إلى قمته في الفانتازيا، وتعبر عنه الألات الموسيقية التي استخدمها "شنودة" لهذا النمط من التعبير الفني: البيانو الإليكتروني، الترومبيت بصوته الحاد والنفاذ، كأنه أشبه بصوت البروجي ، ليكون الأقرب لألة التنبيه واليقظة، الموحية بأجواء السجن.

هاني شنودة

الحريف.. أغنية الحنين والحزن الباذخ

ما لون السماء حين كان يجري فارس (عادل إمام) في مقدمة فيلم "الحريف" (1984)؟ إنها رمادية، والرمادي لون ممل، رتيب، محزن من ناحية، وساكن، خالي من المشاعر من ناحية أخرى، لكن محمد خان لم يقدم فيلماً رمادياً، كذلك لم يؤلف هاني شنودة في تعاونه الثاني مع محمد خان بعد فيلم "نص أرنب" (1982)، معزوفته "الشوارع حواديت"، موسيقى الفيلم، باللون الرمادي، بل جاءت كقطعة لافحة من الحياة، مفعمة بدفقة شوق خفيفة على القلب، تتوازى مع التدفق الشعوري لشخصيات تخرج من ثنايا الواقع المصري، حواريه وحكاياتها الإنسانية، دراما تنطلق من هذه الشخصيات المأزومة والمهزومة، لكنها في الوقت نفسه تقاوم وتحب الحياة إذا ما استطاعت إليها سبيلاً، مثل صانع الأحذية، لاعب الكرة الشراب هنا في "الحريف"، الفيلم المُشرع على الشارع والذي إستهل مقدمته بكلمات أمينة جاهين وصوت أحمد زكي (كان المرشح الأول لدور فارس لولا خلاف نشب بينه وبين خان) :

في ناس بتلعب كورة في الشارع،
وناس بتمشي تغني تاخد صورة في الشارع
فيه ناس بتشتم بعض، تضرب بعض، تقتل بعض في الشارع
في ناس تنام ع الأرض في الشارع،
وناس تبيع العرض في الشارع،
وفي الشارع أخطاء كتير صبحت صحيحة،
لكن صحيح حتكون فضيحة، لو يوم نسينا وبوسنا بعض في الشارع.

كلمات مترعة بالأسى والشجن، تبيّن قواعد الشارع قبل أن تنطلق أحداث الفيلم ونسمع معها هذه الموسيقى المؤثرة، تتجول بين تفاصيل أحداثه وترسم بطريقتها الخاصة هذه الأحداث وانفعالات الشخصيات، بما يليق بفيلم لا ينطلق من "حدوتة" عادية أو بناء سردي تقليدي، لكن من شخصياته التي تعيش على ضفاف مجتمع لا يرى هامشييه في أغلب الأحوال، وإن حدث والتفت إليهم؛ فإنه ينظر لهم بعين الاتهام والريبة، حال الناس يحزّن جيل بعد جيل، الجد والحفيد والابن "فارس"، اسم بطله للمرة الثانية بعد "طائر على الطريق" (1981) وقبل "فارس المدينة" (1992)، فارس هو مفتاح خان إلى قلب المدينة الوحشية، فارس الحائر بين التمرد والخضوع في "الحريف" لا يقبل أي قيد ويحاول أن يجد فرصة للعيش؛ لهاثه يسبق

خطوته وهو يجري بلا هوادة، اللهاث لا يكف، بل يتصاعد كأنه سيختنق، كأن القلب سيتوقف، اللهاث متواصل والجري مستمر في طريق ممتد لا تظهر له نهاية، كأنه يأخذه إلى ضوء التلاشي.

اللهاث كابوسي، مفزع يملأ شريط الصوت ويصنع بتقطعه موتيفة موسيقية تدركها الأذن والعين سوياً، إنه تتابع مميز لصوت نألفه، صوت القطع المتكرر للأنفاس وهو يشكل موسيقى تصويرية في حد ذاته، موسيقى دالة تثير حالة من حالات التعرف والكشف، إنها الإشارة أو المحرك للحدث، فارس في اللوحة الاستهلالية للفيلم لا نراه كلياً بوضوح، حضور أنفاسه اللاهثة أقوى من صورته، تُتابعه الكاميرا في حركة بطيئة حضوره الجسدي المرتبط بهذا اللهاث المضطرب، المتكرر على مدار الفيلم في مواضع مختلفة، تحدد مدى الإنهاك الداخلي الذي يعيشه فارس في مجتمع لم يرحم إنسانيته، وكما يقول المثل الشعبي "الجواب يبان من عنوانه"، فإن هذه اللقطة الافتتاحية للفيلم، تدخل عميقاً في الجوهر وتقدم خُلاصة الفكرة الموغلة في الواقع الشائك، بينما يتحول تكرار صوت اللهاث في المشاهد اللاحقة إلى دلالة تتجلى فيها استمرارية الأزمة، إذ تعزز فكرة الثقل الجاسم على صدر فارس وعلى واقعه عموماً.

من اللهاث غير المنقطع إلى موسيقى هاني شنودة، تتدرج أنغامه في دخولها على تيتر ينقل بعمق واختزال، تفاصيل بشر يعيشون على أسطح العمارات العالية الكاشفة للقاهرة، دون أن تراهم هذه القاهرة، الكاميرا تلتقطهم في الصباح وتتبع خروج فارس من غرفته خطوة بخطوة، يختلط صوته وهو يتبادل تحية الصباح مع جيرانه، بموسيقى تسرح في الهواء وتترك ذبذبات فاتنة حتى في حزنها الطفيف، ثم صوت الأقدام المسرعة في النزول وحديث فارس الجانبي مع جاره، صوت يسلم إلى صوت أخر: "يا عم إبراهيم إفتح الباب، المَيّة مش طالعة"، "بونجور يا خواجة"، يحتشد شريط الصوت بالأصوات المتداخلة، المعلنة لبداية نهار جديد، بينما لازالت ترصد مشوار فارس الصباحي، من حارته اللولبية إلى عربة الفول، صوت الراديو ينبعث في الخلفية، حيث تدق الساعة لتعلن موجز أخبار الثامنة صباحاً، يتدفق معه صوت الشارع: نفير السيارات، أصوات الباعة الجائلين، الضجيج يندفع من كل جهة حتى يصل فارس ورشة الأحذية التي يعمل بها.

كل ما يظهر على الشاشة لابد أن يكون مسموعاً على شريط الصوت، هذه الأصوات المتداخلة دون تنقية كان لا يحتاجها خان، بل أراد شحنة عالية من هذا المزيج المحسوس كجزء من الحياة الإنسانية، كي تعبيء فيلمه، مؤثرات تتمازج مع لحن

"الشوارع حواديت"، موسيقى هاني شنودة بما فيها من نوستالجيا ثمينة، تتوافق مع شريط الصوت، وتجعل الصورة أكثر خفة واحتمالاً، تشق طريقها ببراعة فائقة عبر الأصوات المحيطة، وتتغلغل أكثر في المشاهد، من معنى إلى معنى تملأ مساحات الصمت وتغمر الحوار بعلامات ودلالات ملحنة.

عادة يضع المؤلف الموسيقي رؤياه التفصيلية لكل شخصيات الفيلم ويهتم بالأحداث والزمان والمكان، بمثل اهتمام المخرج، يكترث بكل التفاصيل التي تتيح له كتابة الموسيقى التصويرية الملائمة، هذه خطوة بديهية في طريقة عمل هاني شنودة وأسلوبه، كما أخبرني في حديثي معه، لكن في فيلم "الحريف" إختار محمد خان لحناً سابقاً لهاني شنودة، رآه تصويرياً لفيلمه التجديدي، اللحن ليس إلا منتجًا قديمًا، لحن أغنية دعا إلى الدهشة في لحظة إصداره، بحيث بدا المنتج القديم كيان جديد يتمتع بالشروط اللازمة لحياة جديدة، تمارس نشاطها في أرجاء فيلم، بمميزات موسيقية، نستطيع اعتبارها مميزات وافرة في تجربة هاني شنودة عموماً، حيث تتمتع جمله اللحنية بقوة ظاهرة وبكيان له إطلالته الخاصة، ما يمثل مكانة شنودة ومفهوم اشتغاله على الموسيقى.

ربما اختار خان هذا اللحن بالذات، لغواية الأغنية بما احتوته من ولع وحنين إلى شوارع قديمة سكنت الوجدان والذاكرة، أو ما تستدعيه من وَجْد وحزن باذخ، ما اعتبره خان معزوفة تتماس مع فيلمه ومع شغفه هو شخصياً بناس الشوارع، بسطائه ومهمشيه، لكن على أية حال اللحن هنا ليس إضافة لجماليات الصنيع البصري الذي قدمه مخرج كبير، ولا إستكمالاً أو تعبيراً عن الموضوع الدرامي، بل إنه حدثاً في حد ذاته يختزنه وجدان الشخصيات ويشيع في أرجاء الأماكن داخل الفيلم.

المكان بطل أساسي وعنصر بليغ في "الحريف"، البيوت في الحارات، الشوارع الكبيرة، الميادين، الورش، المقهى، يتعمد محمد خان الخروج إليه، لاكتشاف المدينة علي صورتها الحقيقية والقاسية، مرة من سطوح العمارات التي يسكنها مهمشي المدينة، ومرات من التجول الحثيث في الشوارع، ليصل إلى لُب المدينة، القاهرة الازدواجية بين شجن وهموم المهمشين وبين فساد الكبار، بين أضواء النيون والسيارات الفارهة، وبين الشوارع المكسرة بلا أرصفة والناس العابثة والأفق المهمل كالحكايا الكبيرة.

اللافت في الموسيقى التي كتبها هاني شنودة أنها اقتحمت الأماكن، وجعلتنا كمتفرجين ومستمعين نشاطرها الانتباه إلى عالم يفيض بالواقعية، ومن علامات الإبهار في هذه الموسيقى هي ما حملته من شحنة الأسى والحسرة، وما فيها من لهاث

مكنون، داخلي مثل لهاث فارس، شيء من هذا القبيل، التَوْق، الصبابة، الحب المكتوم في القلب، يطربني حقاً الحب المكتوم، فالمميز في هذه الموسيقى هو حضور أصوات مضمرة ومنثورة بين النغمات، برع شنودة في تلوين موسيقاه بمفردات هي دلالة على المكابدة والأنين والولع، جاءت فاعلة بين النغمات ، حيث المحاورة بينها وبين نغمات البيانو الدافئة التي يلتقط الباص جيتار إهتزازتها، فيرسل أنغامه العميقة في مدى صوتي يسمح بمصاحبة إيقاع الدرامز، ألات العزف المستخدمة، متقنة ومنسجمة مع تلون الإيقاعات، مثل وقع الخطى والدق على القفص في المشهد الذي يجمع بين فارس ووالده، صانع الأقفاص، وقد وصلت إلى ذروتها حين بدأ البيانو يفيض ببطء على الصغير بكر وهو يشاهد والده يعافر في مواجهة اللاعب الجديد، الأصغر، اللحن ينهمر بتريث، فيشعل حالة الولع الكامنة فينا جميعاً، كأنه لحظة التنوير التي لا تغفل عن المعاناة.

الموسيقى الأخاذة، قابلتها بالتوازي براعة مخرج في التوغل بين متاريس الاغتراب الوجودي لبشر يشكلون غصة في القلب ويعيشون على الهامش، وهو المخرج الأكثر دراية بالشوارع والأرصفة والأزقة والحارات والفضاءات الجديدة، بعيداً عن أجواء الاستوديوهات والديكورات الجاهزة، بطله فارس هو النموذج الأوضح للإنسان القاهري الذي يستعصى عليه الشعور بالأمان، إنه الطائر الذي لا يستطيع التواصل مع مفردات الحياة المؤلمة، الضائع الذي يشعر بالتضاؤل أمام مباني وعمارات القاهرة العالية التي يسكن فوق أحد أسطحها، لا يملك أمام عواصف التغيرات الاجتماعية والسياسية التي تهب على مدينته سوى الاحتماء برومانسيته، والهروب إلي لعبة "الكرة الشراب" في شوارع القاهرة وميادينها التي تلفظه وتتخلى عنه، بعدما تلغي أدميته وتتعامل معه كجواد عجوز لا يستحق الرهان عليه.

الفيلم يضعنا في القلق منذ البداية مع فارس والموسيقى تشحذ الصورة بلحن مكتوب بأسلوب متناهي في الشاعرية المؤثرة، تنسكب نغمات البيانو تصاحبها تآلفات الدرامز والجيتار، فتعكس تواصل هاني شنودة الحميمي مع الجمل اللحنية التي يؤلفها، نتلمسه في تتابعه مع خطوات فارس، وربما في تعقبه التساؤل عن المقصود بـ"الحريف"، إنه بالمعنى الدارج تعريف يخص المهني، العامل، الحرفي الذي يعمل بيديه ويحصل على أجره حسب إنتاجه اليومي، صنايعي في إحدى ورش صناعة الأحذية، طلق زوجته دلال بعد أن ضربها في إحدى مشاحناتهما المتكررة، دلال هي الأخرى تعمل في ورشة تريكو، ووالده يعمل قفاصاً، أي يصنع الأقفاص، أما ابنه فيتمنى أن يصبح عندما يكبر ميكانيكياً، أي أن فارس يعيش في بيئة الصنايعية

ويخرج منها إلى عالم اللعب والمراهنات في المقهى، إلى ميدان لعب مباريات الكرة الشراب، وهنا نكتشف أنه "حريف" بمعنى أخر يدور حول اللعب، لكن اللعب هنا ليس لهواً وترفيهاً، بل عملاً ومراهنات يقوم بها سمسار المراهنات الذي لا يعطي لفارس سوى الفتات.

من هذه الأجواء يطل السؤال عن معنى الحريف الذي قصده محمد خان، هل هو الصنايعي أم اللعيب، أم هذا الرجل الذي يجري وراء هدف غامض، هذا الذي هتف "ملعون أبو الفقر" وقرر التمرد، تصحبه الموسيقى حنونة، رؤوفة بخطوته المقبلة، الغامضة، صوت البيانو كأنه طرقة مبطنة، تحرره من السلاسل، لكن كيف تنقذه من الضياع، والقادم الذي إختاره بالعمل مع شعبان في بيع السيارات، هو أكثر إلتباساً وضياعاً، كضياعه في هذا المشهد؛ حين ظهر بسيارته الجديدة في حواري شعبية متشابكة، أشبه بالمتاهة المربكة. فيعلو صوت لهاثه مرة أخرى ليحتل مساحته بقوة في شريط الصوت، ويرمز إلى تشوشه تجاه طريقه الجديد، كما لو كان يتنبأ باستمرارية توهان وضياع فارس إلى الأبد برفقة أنفاسه المتقطعة، حتى وإن فاز في لعبة الكرة الشراب بنهاية الفيلم، الضياع قدر فارس الناس الغلابة الذي انتصر لهم في نهاية الفيلم، وانتصر لتمرده على عيشته، وهو الذي جاوب سؤال ابنه: مش حتلعب تاني يابا صحيح؟ قائلاً: زمن اللعب راح"، لكن قبل أن يغادر الكرة الشراب؛ كان لابد من مباراة أخيرة لتوديع لعبة زائلة لا محالة وإثبات ثقته وحضوره، يسدد فيها هدف الفوز أمام "حريف جديد" يصعد من القاع، لينتهي الفيلم كما بدأ بأنفاس فارس اللاهثة.

بين البداية والنهاية تمرست الموسيقى التي لحنها هاني شنودة لكلمات صلاح جاهين "الشوارع حواديت" وتمازجت مع السرد البصري والدرامي والأداء التمثيلي، إنها من أجمل ما كتب جاهين الذي ساند برؤاه النهضوية فرقة المصريين، كتيار موسيقي وغنائي جديد حينذاك، وعلى قدر ما حملت "الشوارع حواديت" من معان شجية، مرهفة، جاءت موسيقى هاني شنودة لترافقها في نفس النهج الذي يتلمس الشوارع وحواديتها، هذا التوازي الدقيق بين الكلمة واللحن إتسق مع "الحريف" وأحواله، جاهين إختار الشوارع والذكريات، وشنودة حملنا على أجنحة الحنين والتلهف، أما خان فقد جلب إلينا هذه الشوارع، كان خان لماحاً، شديد الذكاء في انتقائه موسيقى خاصة تصطحب فيلمه بنغمات بيانو، كل مفتاح فيه يحرك مطرقة ويضرب وتر معين يشد إلى الحدث الدرامي، فيرد عليه الدرامز كوقع الأقدام على الأرض، ويسايرهما الباص جيتار في حالة من الإنغماس أكثر فنية وإنسانية.

هاني شنودة.. لونجا نصف قرن من الموسيقى المدهشة

كل الذين تابعوا صعود الفنان المصري الأصل رامي يوسف إلى مسرح "جولدن جلوب 2020"، ليتسلم جائزة أفضل أداء تليفزيونى موسيقى وكوميدى عن مسلسل "رامى"، مستهم بشكل وأخر موسيقى "لونجا 79"، أعين نجوم هوليوود كانت ترصد بنوع من البهجة ومحاولة الاكتشاف خطوات هذا الشاب الصاعد، المتهلل الوجه، وأعين المصريين تحدق في الشاشات مجبورة الخاطر والقلب يترجل مع ابن بلادهم الذي طار بهم في لحظة مباغتة إلى أقصى درجات الحنين، إنه الحنين الذي يحمله المسلسل؛ خط التماس بين الماضي والحاضر الذي يقف عليه شاب مصري من الجيل الثاني لمهاجري أمريكا، يجنح نحو هويته ويتوق في تغربه إلى مصر، وطنه وجذوره التي لم تنقطع، يصارع النسيان والذاكرة المنخورة وينتقي من الذاكرة ما يعينه على ذلك.

حين نقلت إحساسي هذا إلى الموسيقار هاني شنودة صاحب المقطوعة الشهيرة، بينما أحصي له ردود الفعل الفخورة والتي اعتبرت الحدث تتويجاً لمشواره وإنجازه الموسيقي، إذ لمحت في عينيه مزيج من الحبور والأسى في الوقت نفسه، فلما سألته عن السبب، أجاب: "أنا مبسوط وواخد على خاطري في نفس الوقت"، فرحت لأن مقطوعة قمت بتأليفها عُزفت في واحد من أهم حفلات توزيع الجوائز بالعالم، فهذا يعني أن الموسيقى لغة عالمية لا تقف أمامها الحدود، ما حدث أعتبره تتويجاً للموسيقى المصرية، لكني "واخد على خاطري"؛ أي أنني في هذه المساحة التي تسبق "الزعل" بقليل، لأنني لم أتلق أي تهنئة من وزارة الثقافة أو وزارة الإعلام أو نقابة الموسيقيين.

هكذا تحدث هاني شنودة ببساطة هي تجسيد واضح لقيمته الفنية والإنسانية، أو بالأحرى هي جزء من روحه الشفافة وحضوره العذب كما موسيقاه المتجددة، وإذا كانت "لونجا 79" حفظها الجمهور المصري المتابع للبرنامج الرياضي المعروف "الكاميرا في الملعب"، فإنها لم تكن المقطوعة الوحيدة التي حملت رقماً يعبر عن تاريخ السنة، هو ما فسره لي "شنودة"، قائلاً: عملت "لونجات" كثيرة باسم السنة التي صدرت فيها، حتى يكون المستمع حراً حين يسمعها، إنها موسيقى للموسيقى مثل الحب للحب، قدمت لونجا للمرة الأولى عام 1979 فى "حرية"، ثانى ألبومات فرقة المصريين، بإيقاع سريع وجمل موسيقية رشيقة التى تبرز مهارات وقدرات العازف.

مشوار هانى شنودة هو في حد ذاته لونجا أخاذة، معزوفة حرة تعكس ملامح روح منفتحة على الحياة، وفيها تعددت إنجازاته في التأليف الموسيقي، سواء في عالم الألحان والأغنية أو السينما، تجاوزت الألف عمل، حسب رصد جمعية المؤلفين والملحنين، كما أن الالتفات العالمي أو الخارجي نحوها لم يتوقف عند حفل جوائز جولدن جلوب أو مسلسل "رامي"، فقبل ذلك قام فريق "Gipsy Kings"، أحد أهم الفرق المتخصصة فى تقديم موسيقى الـ"Flamenco"، بل يعتبر أشهر مَن قدمها، قام بأخذ لحنه الذى صنعه خصيصًا لأحمد عدوية "زحمة"، وكانت أشهر أغانيه على الإطلاق، وقام "Gipsy Kings" بغنائها مع الفنانة "إيشتار" وقُدمت باسم "rona".، وأيضا كان هناك فريق متخصص فى تقديم موسيقى الميتال باسم "خلاص"، قام بإعادة تقديم أغنية "حظ العدالة" التى صنعها هانى شنودة بواسطة فريقه "المصريين".(*)

إذن، هاني صاحب مشروع فكرى موسيقى، كما وصفه الكاتب د. خالد منتصر؛ مشيراً إلى أنه كان الوحيد الذى قرر تكوين فريق غنائى مصرى يغنى أغانى خاصة بنا وتنطق بلغتنا، كانت دلالة الاسم قوية، فريق "المصريين"، إضافة إلى بصمته المبهجة على الروح مع كل فيلم يحفر فى تجاعيد الروح جدول فرح، نجد موسيقى هانى شنودة تبعث فينا الأمل والمتعة والبهجة والحنين والشجن. شمس الزناتى، المشبوه، لا عزاء للسيدات، غريب فى بيتى، الحريف..إلخ، أفلام تعامل معها هانى شنودة بروح عاشق الفن السابع المتيم، بل كانت موسيقاه من فرط روعتها وعمق بصمتها فى بعض تلك الأفلام أكثر خلوداً فى الذاكرة من المشاهد واللقطات.(*)

هنا أتوجه بسؤال حاسم إلى هاني شنودة صاحب الرحلة الحافلة، الأشبه بـ"لونجا"، معزوفة مغرية أفسحت المجال له ولرفاقه لإظهار براعتهم: بعد كل هذا المشوار في عالم الموسيقى الرحب، ألحان وأغانٍ وموسيقى تصويرية، هل أنت راضٍ؟

أنا من الناس الذين لا يندمون أبداً..

** لم أذكر الندم، لكني أحدثك عن الرضا، الاقتناع بما قدمته؟

أتقبل مشواري وأرتضي به، من الصعب أن أقيمه ولن أكرر كلمات معتادة من نوع أترك الحكم للنقاد، مع إحترامي للجميع بالتأكيد، إنما سأعتمد على متابعة الجمهور الذي لازال يردد ألحاني سواء في عالم الأغنية أو الموسيقى التصويرية، الكثيرون مثلاً يضعون موسيقى المشبوه، شمس الزناتي، عصابة حمادة وتوتو، نغمات ورنات لتليفوناتهم المحمولة، كنماذج من أشهر المقطوعات الموسيقية فى تاريخ السينما المصرية، الباقية فى آذان الجمهور حتى الآن هذه نقطة مثيرة تؤكد التواصل

والاستمرارية. هناك نقطة أخرى مهمة وهي أنه في البدايات كانت الموسيقى الاختيار الوحيد أمامي، أفضل ما يمكن أن أفعله في هذا الوقت، قناعتي بذلك دفعتني لخوض تجربة مغايرة، خلاّقة، غير تقليدية، فانضممت إلى فرقة تقدم الأغاني والموسيقى الغربية، كانت تعمل covers، تعزف أغنية معروفة ولها جمهور يستمع لها ويرددها، هذه الفرقة قامت بدور كبير في التواصل مع الغربي، لأنه بعد 23 يوليو 1952 خرج العازفون الأجانب من مصر، هؤلاء كونوا الفرق التي عزفت الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز والروك، وبخروجهم افتقدتهم الساحة التي بحثت عن بديل؛ ومن هنا اتجه الموسيقيون المصريون الشباب لتعويض هذا الجانب، لذا استطاعت فرقتي ونظيراتها في هذا الوقت أن تحقق الجزء الناقص وتلعب أغنيات إنجليزية وفرنسية وإسبانية وإيطالية، وفيما بعد إنضممت إلى فرقة اسمها "لي بيتيت شاه/ القطط الصغيرة" "LES PETITS CHATS" التي كوّنها وجدى فرانسيس سنة 1967، كنا في منافسة شديدة مع فرقة البلاك كوتس/ المعاطف السوداء "The Black Coats" بقيادة اسماعيل الحكيم ابن الكاتب توفيق الحكيم، حالة موسيقية ثرية فيها من رحابة الأحاسيس والتطوير الذي صنع إنفعالات جديدة في جوهر الغناء.

** مهلاً. قبل التوغل في مشروعك الاحترافي فإنه يجب أن نتوقف عند اختيارك المثير، ما يحيلنا إلى التساؤل عن تأثير مدينتك طنطا والعائلة على تكوينك الفني، واتجاهك إلى الموسيقى الغربية؟

أفضل أن أبدأ بتأثير طنطا، لأنها مدينة مميزة في منتصف الدلتا بالضبط، العاصمة الثالثة في مصر بعد القاهرة والاسكندرية، شطر منها حضر والأخر ريف، الزراعة والريف يحيط بحدود المدينة، ما يعني أننا أبنائها نتمتع بأخلاق الريف وأخلاق الحضر في السلوك والتصرف وأيضاً في اللغة، هذه سمة أعتبرها رائعة بالنسبة لي، لأنني أدركت لهجة الفلاحين وكذلك أهل المدينة كمان، كما أنها بلد موالد؛ نقطة إرتكاز يأت إليها أهل الطرق الصوفية والمريدين والدراويش والمنشدين والمداحين، لحضور موالد سيدي السيد البدوي، الشيخة صباح، سيدي الرفاعي، كنا نسمع الغوازي والمغنيين ونستمتع بها، فتنت بأدائهم منذ صغري؛ حيث كنت أشتري الآلات الموسيقية كالطبلة والمزمار وألعب بها، كما استمعت للمغنيين وهم يبدلون كلمات الأغاني العاطفية ويحولونها إلى ذكر في حب الرسول، مثلاً: "ما أقدرش أحب اتنين عشان ماليش قلبين، النبي جوه في قلبي وده أجيب له قلب منين"، هذا جعلني أفهم سطوة الموسيقى وكما تعمقت أكثر داخلي حين كنت أجتمع مع رفاقي في رمضان بساحة مسجد السيد البدوي، نشهد حلقات الذكر ونستمع إلى

روائع الشيخ النقشبندي بعد صلاة التراويح الشيخ النقشبندي، الناس كلها تحاول أن تصعد بصوتها إلى السماء، إلا صوت النقشبندي هو صوت من السماء.

** هنا نستوعب ولعك بالموسيقى عموماً، فهل كان توجهك إلى الغربي من تأثير عائلتك؟

ربما، عائلتي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة ميسورة الحال ، والدي صيدلي ووالدتي تجيد العزف البيانو والتقسيم على العود، كما أنها تغني لأم كلثوم، إذن في البيت موسيقى كلاسيكية وفي الشارع حلقات الذكر والإنشاد، هذا غير كورال الكنيسة، حتى شقيقتي الكبرى لديها ولع بالبرنامج الإذاعي out your request، الذي يقدم الموسيقى الأجنبية، على ما يبدو أن كل ذلك كان يتسلل إلى وجداني رويداً رويداً، فقد حاصرتني الموسيقى في كل مكان، مع أنني حتى الصف الثاني الثانوي لم تكن هناك أمارات على أنني سأحترف العمل في الموسيقى، خصوصاً أن أمي كانت تصف صوتي بالنشاز وترفض غنائي، حتى دخلت إلى غرفة البيانو في بيتنا، وضغطت بشكل عفوي على مفتاح فسمعت نغمة (دو) ثم ضغطت على آخر فكانت الـ (صول)، وجدت نفسى أكتشف سلسلة نغمات توافقية مبهرة، واصلت أعزف وأكتب ولم أغادر غرفة البيانو إلا للضرورة القصوى، حتى الطعام كنت أتناوله مجاوراً للبيانو الذي لم يستطيعوا إبعادي عنه، كأن ذبذبات الموسيقى انطلقت لتملأ الكون الصغير في هذه الغرفة الحميمة، عندما أنهيت دراستي السنوية قررت دراسة الموسيقى، والدي كان رجلاً واسع الاطلاع قال لي:" مفيش مانع يا هاني تدخل كلية الموسيقى"، مع أن أعمامي اغتاظوا من ذلك، وهناك واقعة شهيرة حين اجتمعوا في صيدلية والدي ليجعلوني أغير رأيي، فقلت لهم: "ماعنديش مانع أنى أدخل كلية الصيدلة، بشرط أن كل واحد فيكم يديني فدانين من أرضه لأني ح اكون صيدلي فاشل، لكن لو درست الموسيقى مش عايز من حد حاجة لأني ح اقدر أقوم بمصاريفي"، أتذكر والدي عندما قال لأمي: "الواد سكت أعمامه ومقدروش يردوا عليه".

** هل ترك انتقالك إلى القاهرة أثراً في مشروعك الموسيقي؟

أول عام دراسي لم أستقر في القاهرة، عملت اشتراك في القطار وقطعت المشوار اليومي بين طنطا والقاهرة، أذهب إلى المعهد في الصباح وبعد الظهر أكون في بيتنا مع عائلتي أتناول "طبيخ الست الوالدة"، رغم عناء الرحلة إلا أنني سعدت بها وظللت على هذه الحال حتى انزلقت قدمي ودهسها التروللي باص ذات يوم أثناء محاولتي الصعود إليه؛ فبقيت في الجبس سنة كاملة تقريباً، بينما بدأت العمل الاحترافي لاحقاً حين تعرفت على "نبيل شديد" الذي كوّن فرقة caprice boys " أولاد الشطحات أو

النزوات"، إذ رتبت الصدفة هذه المعرفة؛ كنت منصرفاً من المعهد وتطلعت عيناي أمامي إلى شرفة في عمارة عالية، لأجد شاباً شعره أصفر يعزف على جيتار أحمر ويتمايل مع عزفه بحماس واندفاع لافت، كان يشبه إلى حد كبير ألفيس بريسلي الذي كان موضة في أوساط الشباب حينها، توقفت رغماً عني أشاهده حتى انتبه لي وطلب مني الصعود ، فقلت له: "لا .. إنزل إنت"، نزل وعرفني بنفسه وأخبرني أنه يحتاج لعازف بيانو حتى تكتمل فرقته، فوافقت دون تردد ثم انطلقنا في حفلات عدة، عشت مرحلة مهمة ساعدتني على فهم الموسيقى والتدرج فيها بنضج وحب أكبر، بعد عام تقريبًا سافر نبيل شديد وانفضت الفرقة، ثم انضممت إلى "لي بيتيت شاه"، مع وجدي فرنسيس وعمر خيرت، وفريدي رزق، وبيرج أندرسيان، كنت بديلاُ لعزت أبو عوف حتى ينتهي من دراسة الطب حسب رغبة والده، واستمر وجودي في الفرقة 11 عاماً تقريباً، قدمنا أغاني البيتلز والإيجلز وتومبلانج، تعلمت خلال هذه الفترة التجريب والتجديد، كنت أقوم بالهندسة العكسية، حيث أفكك التوزيع الموسيقي للأغنية الغربية الأصلية وأحدد مهمة كل آلة، ثم أكتب نوتتها، كانت الفرقة نواة لفرق أخرى شكلت خريطة الموسيقى المصرية الحديثة في السبعينيات.

** لا تستبدل شهوة العمل بشهوة الكلام، نصيحة نجيب محفوظ التي حولت مسارك، كيف ألهمتك وأوعزت إليك لتكون فرقة المصريين؟

إنها بالفعل نصيحة جسورة دفعتني إلى الأمام، مع أنني حينذاك كنت شاباً عنيداً، متمرد، مشاكس بحكم المرحلة العمرية وفوران الشباب وإحساسي بأنني على الطريق الصحيحة، فقد اشتهرت فرقتنا "Les Petits chats / لي بيتيت شاه، القطط الصغيرة "، بين أوساط الشباب وأصبح لديها جمهور كبير وطاقة عارمة، حتى أن كاتب كبير مثل نجيب محفوظ اضطر للسفر إلى الإسكندرية لسماعنا وإجراء حوار صحفي في نفس الوقت، كانت هذه واقعة مهمة بالنسبة لي، لاسيما أنني محظوظ بحبي الشديد للقراءة والإطلاع، جلست معه وكنت قارئاً له في كل مراحله؛ شغفت بتجربته الإبداعية وانجذبت إليها، بما فيها من تفاصيل تتركز حول نمط حياة الشعب المصري، وأسئلة كونية عميقة، لكنه صدمني حين قال لي :"إنتو زوبعة في فنجان"، مما استفزني فرددت بعصبية: "وحضرتك جاي من القاهرة إلى الإسكندرية عشان تشوف زوبعة في فنجان؟"، ابتسم نجيب محفوظ وسألني: "ليه ما بتلعبوش أغاني عربي من تأليفكم؟" فأجبته: الأغنية العربية مقدمتها طويلة ورحت أشرح له عيوبها تفصيليًا، وكيف أنها تبدأ بتانجو أو فالس ثم المقسوم الشرقي، الأغاني كانت تقلب راقصة، وكان أعيب شيء إن الشاب، الرقص الشرقي للشباب والرجال عيب عكس الآن، أما الرقص

الغربي فهو موضة، فإذا بنجيب محفوظ ينظر لي نظرة ساخرة ثم قذفني بجملته: "لا تستبدل شهوة العمل بشهوة الكلام، أعمل الأغنية العربية اللي أنت شايفها صح بدون حجج"، كانت جملته هي البذرة الأولى التي حركتني للتفكير في فرقة تغني عربي.

** والبذرة الثانية..؟!

كانت الشباب أنفسهم الذين تساءلوا دائماً عن سبب عدم وجود فرقة خاصة بهم في بلدهم، تغني بلغتهم؛ رغم أنه توجد فرق في العالم كله، مثلاً البيتلز في بريطانيا، والإيجلز والبيتش بويز في أمريكا، هذا غير رغبة الفنان الكبير عبد الحليم حافظ المُلحة في ذلك، كان يحضر حفلاتنا في الاسكندرية ويجلس بجواري وأنا ألعب على الأورج، يعزمني على الغداء أو العشاء، فأتهرب منه حتى إنتهى الموسم وعدنا إلى القاهرة، وجدت عبد الحليم يتصل بي ويقول لي: "أنا جبت أورج حديث" قلت له: "استهج اسمه؟"، كان "سوبر سترينجس" قام بشرائه خصيصاً من أجل أن يشجعني على فكرة أن أكون فرقة صغيرة تعزف له، أخبرني مفيد فوزي أن حليم سأل كثيراً عما أحبه حتى يجر رجلي ويصطادني، فعرف أنني مولع بكل جديد في الموسيقى والآلات، ذهبت إليه في بيته بالزمالك دقيت الجرس ودخلت على الفور متجهاً إلى الأورج دون أن أرمي التحية على السيدة التي فتحت لي الباب، وبدأت ألعب عليه الأغاني الأجنبية الشهيرة مثل "Strangers in the night"، فخرج عبد الحليم بجلباب أبيض شيك وطاقية على رأسه، وقال لي: "هاني، ما تعرفش تعزف حاجة من أعمالي؟" فعزفت أهواك بتنويعات مختلفة، فقال لي: "اسمع يا هاني.. أنا عايزك تعملي فرقة صغيرة مثل لي بيتيت شا"، كان فناناً ذكياً وسباقاً، أدرك أن المستقبل معنا، نحن الفرق الصغيرة المتماهية مع الأخر، الجديد، خارج مجتمعنا، فأراد أن يطوع هذا الجديد ويستفيد منه، جزء منه لتطوير تجربته والجزء الأخر لاقتناص جمهور الشباب الذي طارد حفلاتنا في كل مكان. بالفعل شكلت فرقة صغيرة ضمت عمر خورشيد وتحسين يلمظ، واقترح حليم أن نضيف هاني مهنا كعازف أورج ثاني، ومختار السيد عازف الأوكرديون، وافقت وبدأت العمل بحماس، وحتى لا يغضب أحمد فؤاد حسن وفرقته الماسية، اتفقنا على أن نتشارك معه العزف في حفلته بنادي الجزيرة، هم الوصلة الأولى، ونحن الوصلة الثانية، ونجحت التجربة وفرح حليم، وأراد أن نلف العالم ونعمل حفلات كثيرة، لكن الموت لم يمهله الفرصة لكي يحقق ذلك، كل هذه المقدمات مهدت لتأسيس فرقة مصرية تعزف الموسيقى الحديثة باللغة الدارجة وبالروح المصرية، فولدت فرقة المصريين.

** ولدت في يوم 8 ديسمبر 1977، هل توافقني الرأي أنه لم تحظ فرقة أخرى بمثل

ما حظيت به فرقة المصريين؟

إلى حد كبير، كنا محظوظين ومؤمنين بفكرة العمل الجماعي، كان هدفنا التجديد الذي شجعنا على إدخال العلوم الموسيقية فى الأغنية المصرية واستعمال آلات لم تكن معروفة مثل آلة الباص جيتار، تكونت الفرقة في البداية مني مع تحسين يلمظ عازف الباص جيتار وهانى الأزهري عازف الدرامز والجيتار، والاثنان يغنيان أيضاً وصوتهما متآلف، ثم إنضمت إلينا مطربة الفرقة إيمان يونس، وممدوح قاسم ومحمد الهندي الذي قمنا بتغيير اسمه إلى عمر جوهر، لم نوافق على اسم الهندى لأن الفرقة تسمى المصريين وأسميناه عمر تيمناً بالشاعر عمر بطيشة الذي كان يكتب لنا وجوهر تيمناً بجوهر الصقلى الذى بنى القاهرة، ثم أصبح اسمه بعد ذلك عمر فتحى، كتب لنا كبار الشعراء، مثل صلاح جاهين، عبد الرحيم منصور، عمر بطيشة، عملنا ألبومات غنائية مع إيمان يونس حتى الشريط الرابع، وبعدها إعتذرت عن الاستمرار بسبب زواجها، كان الشريط اسمه "ابدأ من جديد"، غنت إيمان كل أغنياته ما عدا أغنيتين قدمتهما تلميذتها راندا التي كملت مع الفرقة حتى تزوجت أيضاً وتركت الفرقة، بعدها إلتحقت منى عزيز بالفرقة وظلت معنا حتى تزوجت وهاجرت، حققنا تحرراً كبيراً ونقلة ضخمة في الشعر الغنائي والموسيقى، الكلمة المصرية الواضحة والموضوع المصري والصورة المصرية التي تنقلها الأغنية كلمة ولحناً، هذا كله كان فلسفة فرقة المصريين، وصار الآن السمة الرئيسية للموسيقى في مصر، فمثلاً "الباص جيتار" الذي يستخدمه الموسيقيون الآن، فرقة المصريين هي من أدخلته إلى مصر، بجانب الهارموني وتحرير الوتريات، فلسفتنا هذه استخدمناها مع الفنان محمد منير في أول ألبوماته "أمانة يا بحر" لم يلق الصدى الواسع حينها، ثم تعاوننا مرة أخرى في ألبوم "بنتولد"، نجح نجاحًا مدوياً، دفع شركة الإنتاج تطرح أغاني "أمانة يا بحر" مرة أخرى بعنوان "علموني عنيكي"، حينما أنظر إلى الماضي أتساءل كيف كنت جريئاً هكذا، هذه الجرأة التي جعلتني ألحن أغنية "زحمة يا دنيا زحمة" لأحمد عدوية، ولم يتوقع أحداً ما حققته من نجاح وانتشار هائل، حتى أن سينمائيين استعانوا بها في أفلامهم كمعادل رمزي للمجتمع.

** إنجازات متعددة: المصريين، تعاونك مع محمد منير في بداية المشوار، إكتشافك لعمرو دياب، حضورك الفعال مع نجاة الصغيرة، ثم يكتمل مشروعك بالموسيقى التصويرية، هل تمارس ذلك على أساس دراستك أو موهبتك وشغفك بالموسيقى؟

لقد بدأت الموسيقى بنية ألا أتركها، لذا عندما توقفت فرقة المصريين وتغيرت مسارات أفرادها، بعد أن تركت رصيداً كبيراً دخل التراث الشعبي اليوم، قررت

أن أظل أعمل بالموسيقى بكل الطرق، سواء أغاني نجوم، أغاني أطفال، موسيقى تصويرية، المهم الاستمرار والمثابرة، في رأيي أن التأليف الموسيقي هو لحظة من لحظات التنوير والتوقد تبزغ معي على أساس دراستي وثقافتي الموسيقية، وفي نفس الوقت مرهونة بوعيي وإدراكي للعمل الذي أقوم به، إنها معادلة متشابكة يحركها العقل الباطن، وهو مصدر الإلهام والإبداع والإتقان.

لحظة التنوير هذه لو تابعناها مع فرقة المصريين، سنجد أغان اجتماعية مشرقة، قلت فيها كل ما أريده، اسمعي مثلاً: "الفرق ما بيني وبين والدي مسألة السن.. بيقولوا لما كان قدي كان زي الجن"، أو "الحب ده إحساس والكره ده إحساس.. وأنا مؤمن بالإحساس في علاقتي بكل الناس.. فيه ناس في وشوشها براءة.. وفيه كمان قبول.. أول مرة بتشوفها تدخل جواك على طول.. وناس مهما تقابلها ناسيها ومش فاكرها.. ولو تسألني ليه.. أقولك ده إحساس..."، أو "حرية حرية.. الدنيا حرية.. لا أتحكم في حبيبي.. ولا يتحكم فيّ.. أنت تحب القمصان الصيفي ما تقولش دي خفيفة.. وأنا أحب المغنى الريفي ما تقولش دي سخيفة.. الأغلال اللي في أيدينا هي دي اللي مخيفة.. لو بتحبني فك إيديّ.."، لا أعتقد أن هناك من سبقنا بلحظة تنوير مثل هذه كما فعلنا نحن فرقة المصريين في الأغاني الاجتماعية التي قدمناها.

** هل كانت لديك طقوس معينة أثناء التلحين؟

ليس بالضبط، وإنما أغلب ألحاني التي حققت نجاحاً وأحبها الناس، قمت بتلحينها في الصباح الباكر، وهذا أمر ليس له علاقة بالحالة المزاجية، لكن بتنظيم الوقت والعمل، إضافة إلى أنني لدي يقين بكلام العلماء ودراساتهم التي تشير إلى أن القدرات الذهنية تكون على أحسن ما يرام في الصباح، خصوصاً لو كان الإنسان حصل على قدر كاف من النوم، من هذا المنطلق عملت غالباً في الصباح قبل أن "أتكعبل" في تفاصيل بقية اليوم وضغوطاته.

** ما هو الأصعب، التأليف الموسيقى الحر، أم ألحان الأغاني، أم الموسيقى التصويرية؟

هذه مسألة نسبية بشكل كبير، فالتأليف الموسيقي الحر مرتبط بالمزاج والحالة العامة، أما الألحان فعلى حسب الكلمات؛ إذا كانت جميلة وتتماس مع وجداني، فإنها تفتح شهيتي للعمل، فيما يخص الموسيقى التصويرية، وطبيعة العمل وكذلك المشاركين فيه، مع أفلام عادل إمام أو فاتن حمامة أو نور الشريف أو غيرهم من الفنانين الكبار، تكون موسيقاي على قوة العمل، فمثلاً أفلام: لا عزاء للسيدات، المشبوه، شمس الزناتي، عصابة حمادة وتوتو، غريب في بيتي، الموسيقى جميلة

لأن الأفلام جيدة.

** ما هو مفهومك للموسيقى التصويرية، وهل توافق على هذا المصطلح؟

لا أتفق مائة في المائة مع هذا المصطلح، لأن أصلا الفيلم يكون تم تصويره، فأنا لا أصور شيئاً بموسيقاي، فكرت كثيراً في الشخص الذي ربط الموسيقى بالفيلم حتى وقعت عيني على كتاب يرصد دخول الموسيقى إلى السينما ويقول أن ماكينات العرض الأولى كانت تُصدر صوتاً مزعجاً، ومن هنا نشأت الحاجة إلى مصاحبة موسيقية من نوع ما، ربما تأتي في دور العرض الرخيصة من آلة "فونوغراف"، أو أن تأتي دور العرض الفاخرة بفرقة موسيقية كاملة، أو حتى عازف لآلة الأورج أو البيانو، لتملأ الموسيقى المكان وتغطي على صوت الماكينة، ثم صارت كل دار من دور السينما في أمريكا تنافس الأخرى فتأتي بعازف بيانو ودرامر وكونترباص وألات وترية، حتى أصبح الجمهور يدخل صالات العرض إعجاباً بالمايسترو، الموسيقى حينذاك كانت مجرد إحتياج تفرضه ظروف العرض، ثم تطور الأمر بأن استعانت الشركات بالمؤلف الموسيقي الذي يكتب على ورق ومنا هنا جاءت كلمة score ، إلى أن قاموا ببناء غرفة ثانية للماكينة فانخفض صوتها ، حتى اكتشفوا طريقة pull and push، اسحب وادفع، أول ما نطقت السينما، فوضعت الموسيقى على شريط الفيلم وبقينا نعمل score، هنا نسميها موسيقى تصويرية ومع أني لا أرى اللفظ دقيقاً أوي، لكن يمكن اعتباره ملائماً، فأحياناً ساعات نبدأ وضع الموسيقى قبل أن نرى الفيلم، ما يعني أنها تعبر عن تصوري أنا واضع موسيقى الفيلم، حيث أصف الفيلم بالموسيقى وحين يشاهد الجمهور التيتر ويستمع إلى الموسيقى المصاحبة، يكون عنده إعداد نفسي لما سوف يراه، على أية حال فإن للموسيقى فى الفنون الدرامية وظائف بالغة الأهمية، حتى أنه لا يمكن، إلا فيما ندر، تخيل فيلماً يخلو من الموسيقى، التي تعزز اللحظات الدرامية بقوة.

** "ولا عزاء للسيدات" تجربتك الأولى مع الموسيقى التصويرية، وفاتحة أعمالك في السينما، كيف خطوت هذه الخطوة؟

لي رأي رددته أكثر من مرة وهو أن هذا الفيلم كان البوابة الواسعة التي دخلت منها إلى السينما، بدأت به طريق الموسيقى التصويرية من قمة الهرم، حيث طلبت الفنانة الكبيرة فاتن حمامة من المخرج الكبير هنري بركات أن أضع موسيقى فيلم "ولا عزاء للسيدات" الذي أنتج في العام 1979، وقالت له حسبما أخبرني: "هاني بيخلي الحياة تنط في الأغنية مش بياخد الأغنية من الحياة"، ذهبت لمقابلتها للاتفاق على التفاصيل، إكتشفت أنني أجلس أمام فنانة ذكية وواعية جداً، قالت لى

هات ورقة وقلم واكتب: "مش عاوزة تشيلوهات علشان الفيلم كئيب وفيه حزن حتى الأفيش اخترته أبيض وأسود علشان يتشاف وسط الأفيشات الملونة، وماتعملش تيمات قصيرة عاوزة تيمات طويلة"، تقريباً قالت 16 ملاحظة، خرجت من لقائنا وكنت أفكر في الاعتذار عن الفيلم، وحين وصلت إلى بيتي وكنت في هذا الوقت أسكن في منطقة الإسعاف بوسط البلد، وجدت "الأسانسير" عطلان، طلعت السلم وقبل وصولي إلى باب شقتي كنت استقريت على تيمات اللحن، إتصلت بفاتن حمامة وأبلغتها إن اللحن جاهز، أرسلت لي مؤلفة الفيلم كاتيا ثابت لتستمع إلى ما تم إنجازه، كانت تثق في حسها الموسيقي، المهم أنني قبلت التحدي ووضعت موسيقى كلاسيكية تعتمد بشكل أساسي على آلة البيانو، موسيقى تلخص القهر والخذلان التي تمر بها البطلة، وكان هذا الفيلم مفتاحي لأن أستخلص نتيجة مهمة وهي ضرورة الإعداد النفسي لدخولي الفيلم أو العمل الدرامي، حتى أصنع موسيقى لها شخصية، روح تمنح الحياة للحدث والمشهد.

** لك أيضاً تجربة مميزة مع المخرج سمير سيف كيف حدث هذا التوافق بينكما؟

سمير سيف مخرج عظيم، إنه في حد ذاته عالم سينمائي كبير؛ إمتلك إمكانيات ومقومات عظيمة أسهمت في إحداث نوع من التنوير في صناعة السينما، أقل ما يقال عنه أنه المتعة الكاملة في الصورة، متعة حققت قيمة فنية ولاقت قبولاً جماهيرياً، هذه المعادلة الوعرة شكلاً ومضموناً، لكنها لم تكن عصية على مخرج واع وموهوب مثل سمير سيف، شعرت في أول الأمر أن هناك مشتركات بيننا، فهو مثلي مصري يطمح في التجديد، لديه صورة سينمائية أقرب إلى السينما الأمريكية، هذه السينما الحاضرة بقوة جماهيرياً ولديها شعبية ومتابعين كثيرين، ولديه أيضاً روح مصرية صميمة، خلطة عجيبة لخصت تجربته وكرست وجوده وإحساسه اليقظ، وفي ضوء ذلك الملمح المشترك الذي ربطني به، كموسيقي استفدت من الغربي كي أبرز محليتي وروحي المصرية ببصيرة تستشرف المستقبل، عملنا معاً وبدأنا بفيلم "المشبوه" عام 1981، كانت ابتسامته سمير السابقة لحديثه تسهل الأمور. قال لي سمير سيف حين كنا نتفق على فيلم المشبوه: "اخترتك لأنك دم جديد وعادل إمام حيقلب من كوميدي لأكشن، فهل إنت قد الأكشن؟"، قلت له: "هات السيناريو حتى أشتغل عليه لو عجبك نكمل وإذا لم يعجبك يبقى خلاص ويا دار ما دخلك شر"، بالفعل أخذت السيناريو وأدركت أنه مشحون بالأسئلة: هل الحرامي حيتوب، هل الحب حيغيره، هل الضابط حيعتقه، هل أخوه حيسيبه، هل المجرم اللي فقع له عينه حيسيبه؟.. لذلك عملت الموسيقى التصويرية كلها أسئلة متعاقبة، مستفسرة، محركة للعقل والتفكير،

وفي نهايتها أختتم بنغمة متحيرة تقول: الله أعلم.

** ثم توالت أعمالك مع سمير سيف، فريق لافت وتجربة أخاذة اكتملت بضلعكما الثالث عادل إمام، ألم يحدث أي خلاف بينكما في العمل؟

عملنا سوياً نحو ثمان أفلام مرموقة، صنعت لي حضور مغرٍ في السينما، لذا أعتبر أن سمير سيف هو من صنعني سينمائيًا، وأتاح لألحاني كي تتسلل إلى جمهور كبير ويحفظها عن ظهر قلب حتى الوقت الحالى، وهذا لايقف عند حدود تعاوننا الثلاثي:"سمير، عادل، أنا"، فمن الصعب أن أنسى مثلاً فيلم "غريب في بيتي" (1982) كفيلم كوميدي، تجاري وله قيمته الفنية في ذات الوقت. أتذكر أنه أثناء العمل على موسيقى فيلم "احترس من الخط" عام 1984، أراد سمير سيف ونحن في مستهل العمل أن يغير ألحانه، لكن المونتيرة سلوى بكير أقنعته بأنها موسيقى جيدة وملائمة، ولأنه كان فطن وغير أناني اقتنع برأينا واعتمد الموسيقى التي حققت نجاحاً ومتابعة واستمتاع عالية، خاصة فى المشهد الذي تظهر فيه لبلبة تركب الحمار مع عادل إمام، مشهد صامت إلا من رنات صاجات الأرجل يعتمد اعتمدت على الكوميديا التي تخرج من اللحن المعبر وليست التي تقوم على حوار الكلمات، ولعل هذا الفهم من سمير سيف للدور الذي تلعبه الموسيقى في دراما الفيلم، هو ما جعله التعامل بيننا سهلاً بل يكاد يكون هو أسهل مخرج عملت معه بسبب نباهته، إتقانه للغات الأجنبية، ثقافته الواسعة ومرجعيته المعرفية التي انعكست في تقديره للموسيقى بشكل عام في أعماله، كما توالفت موسيقاي مع أفلامه بطريقة مميزة، بحيث لا يمكن أن تستحضر الأفلام طبَع الكثير من من دون الموسيقى المصاحبة، والعكس صحيح.

** هل حدث هذا التوافق بينك وبين المخرجين الأخرين؟

هناك ناس عندما تعملين معهم يزيدونك ثقافة ومعرفة، سمير سيف كان منهم وكذلك المخرج محمد عبد العزيز، عملنا سوياً مثلاً عصابة حمادة وتوتو، محمد خان عملت معه نص أرنب والحريف، رأفت الميهي عملنا الأفوكاتو، تجربتي معهم كانت ثرية بكل الأشكال، والعمل معهم رائع بقدر تميزهم، فيه صداقة وأخوية وثقافة متبادلة معهم، أفهمهم من أول لمحة، وهم بالمثل يفهمونني بالإشارة والنظرة، لقد تعلمت من تجربتي معهم أنه من الصعب جداً على الذكي أن يعيش في وسط غبي، والحمد لله أنني كنت محظوظاً بالتعاون معهم وصنعنا سوياً رصيداً محترماً، ترك أثراً فنياً كبيراً. بينما عملي مثلاً في الدراما التليفزيونية لم أكن أجلس مع المخرج، كانوا يرسلون لي قائمة بالأعمال التي أضع لها الألحان وأنفذها، باستثناء مخرجين مثل محمد نبيه وأحمد صقر، أتذكر أنني عملت مع محمد نبيه مسلسلات كثيرة منها:

عائلة شلش، فيه حاجة غلط، ناس طيبين، وهو مخرج مثقف، جاد، طموح ويفتش عن المجهول، قال لي حينا شرعنا في العمل على مسلسل "عائلة شلش"، أنه يريد تيتر غير مسبوق، فطلبت منه أن يحضر لي الممثلين أبطال المسلسل جميعهم، وقد فعل ذلك، فقدمنا تيتر رائع تغني فيه منى عزيز وعشقنا فيه كلام الممثلين بجمل شهيرة من المسلسل مع اللحن والأغنية التي كتبها الشاعر بهاء جاهين، تكرر ذلك مع المخرجة الكبيرة مجيدة نجم في مسلسل "أجمل الزهور" الذي أثر كثيراً في الصغار.

** في المقابل تعاونت أيضاً مع أخرين في أفلام المقاولات، هل أنت راضٍ عن موسيقاك في هذه الأفلام؟

بشكل كبير أكاد أكون غير راضي عن موسيقاي في هذه النوعية من الأفلام، لأنها يجب أن تناسب الفيلم، لماذا؟ لأن هناك قول معروف: "لا ترقع الثوب القديم برقعة جديدة"، لأن الرقعة الجديدة لن تكون مرنة مع نسيج القماش القديم وستقطع الثوب، قياساً على ذلك؛ وضعت موسيقى هذه الأفلام بشكل مهني وإحترافي بحت، ولأنني لا أريد تقطيع الفيلم لهم، فقد قدمت قماشة موسيقية بقدر العمل وتناسب مستواه وتصنيفه.

** هنا يجب أن نتعرف على طريقتك في العمل ووضع الموسيقى التصويرية، هل تقرأ السيناريو أولاً أم ترى الفيلم أو العمل الدرامي بعد تصويره ثم تضع الموسيقى؟

أقرأ السيناريو أولاً ثم أشاهد الفيلم بعد تصويره، لأن أثناء التصوير قد يغيرون أشياء كثيرة، لكن في الأساس قراءة السيناريو ضرورية، لأن من خلاله أتلمس روح الفيلم، لذا أعيد قراءته حتى ثلاث مرات لو استدعى الأمر، وفجأة أجد الموسيقى تأتيني وتقتحم رأسي، هذا نابع من فهمي للفيلم، الآن أفكر لو أمكن أن نسميها موسيقى الفهم بدلاً من التصويرية، لأن الفهم يولد الموسيقة المناسبة، بينما لو لم أفهم ستكون الموسيقى مهزوزة.. أحياناً أثناء التصوير أجدهم يأتوني بحجج من نوع الشمس غابت، سنأخذ المشهد من زوايا أخرى، ويطلبون مني أن أضع موسيقى تصلح الخلل الذي حدث، الموسيقى ليس دورها التصليح، هذا ليس عملي، أنا مهمتي التعليق، مثلاً لو رأيت كمشاهدة عادل إمام كممثل في مشهد كلوز أب، لن تعرفي طبيعة مشاعره، الموسيقى هي التي تخبرك وتوجهك، أنا كموسيقار أُمثل معه، ألعب موسيقى حزينة إذن هو حزين، موسيقى فيها تفكير إذن هو يفكر، موسيقى فيها سعادة إذن هو سعيد. ملامح وجهه ليست دائماً هي التي تخبر الجمهور، كما أن الممثل الحريف لا يعبر بوجهه، إنما إحساسه الداخلي يظهر في العين، 25 % بالكلوزات و75% بالموسيقى، ولأن عادل ممثل لديه هذا الإدراك عملت معه أفلام كثيرة.

** هل هذا يعني أنك حين تضع اللحن يكون أمامك الممثل أم الشخصية التي يجسدها، أيهما يؤثر فيك، النجم أم الشخصية المكتوبة؟

طبعاً الشخصية المكتوبة، فعادل إمام في "المشبوه" على سبيل المثال ليس لصاً، وأنا أؤلف لحناً عن اللص، مثال آخر في فيلم غريب في بيتي؛ هل قمت بعمل تيمة لنور الشريف أم لشحاتة أبو كف، بالتأكيد كانت لشحاتة أبو كف لم أشاهد غيره وأنا أضع اللحن، بل أنه ساعتها إذا سألني أحداً من بطل الفيلم، أجاوبه على الفور: شحاتة أبو كف، نور الشريف "ما يجيش في دماغي خالص"، أراه حين ينتهي الفيلم، إلتزامي دائماً بشخصية الفيلم، نور الشريف أصلاً ليس صعيدياً ، إنه ابن السيدة زينب، ابن المدينة عكس الشخصية الموجودة في الفيلم تماماً، لهذا السبب التيمة عجبت الناس، لأني عملتها حسب فهمي للشخصية، إنها الشخصية الصعيدية الجافة واللينة في نفس الوقت أمام الحب، من وجهة نظري إن الصعايدة رجالة وقرارتهم واحدة لكن لديهم ضعف إنساني أمام الحب والحنية، الصعيدي حنون جداً على عائلته، هذا الملمح الذي اتخذته وعمقته بالموسيقى.

** هل تضع جملة لحنية واحدة في العمل وتقوم بتوزيعها مثلاً على المشهد؟

حسب تيمة الممثل التي تمنحها له الشخصية التي يجسدها، مثلاً سعاد حسني لها دور كبير في "المشبوه" فلابد أن يكون لها تيمتها، كذلك فاتن حمامة وعزت العلايلي وجميل راتب في "ولا عزاء للسيدات"، وإذا توقفنا عند فيلم أخر هو "محاكمة علي بابا"، تأليف أحمد رجب وسيناريو وحوار عاطف بشاي وإخراج إبراهيم الشقنقيري بطولة يحيى الفخراني وإسعاد يونس والأطفال، الفيلم فيه تيمة واحدة هو البطل الذي يجسده يحيي الفخراني في مواجهة طفله الذي يجسده ابنه طارق، الاثنان حسب السيناريو أبطال يستحقون أن نبرزهم، لا يوجد أمامهما شخص بذات القيمة يستحق أن أعمل له لحناً مضاداً، تيمة مضادة كما فعلتها مع عادل إمام (ماهر) بطل في "المشبوه: وأمامه سعاد حسني (بطة) الشخصية التي ساعدته في الجريمة ثم استفاقت وحاولت أن تسانده في التخلي عن عالم الجريمة والتوبة، فلها دور فعال في هذا التحول، الفيلم مهم جداً وطرح فكرة أن صلاح الوطن في صلاح الأنثى وليس العكس، إنها المؤثر الفعال، الأول في لحظة السرقة شجعته وجعلته يجمع مسروقات أكثر، كانت معه في خط الجريمة وفجأة تغيرت الحياة، لأنها أحبت والحب غيرها، شعرت بقيمتها كإنسانة فقررت أنها تعيش حياة مختلفة، الجملية اللحنية هنا تدور على المشاهد، فجأة نعملها حزينة وفجأة فرحانة وفجأة مطاردة حسب المشهد.

** من الأقرب إليك من رواد الموسيقى التصويرية وتشعر أنه النموذج الأسمى؟

"كدة حنظلم الناس"، لأن عندنا أساتذة كبار ومتخصصين ولديهم رصيد مهم في الموسيقى التصويرية بالسينما المصرية، لنأخذ فيلم "دعاء الكروان" للمخرج هنري بركات مثالاً، ما فعله الموسيقار أندريا رايدر في هذا الفيلم أعجوبة بكل المقاييس، موسيقى ريفية بالأوركستر كلارينت وفلوت، شيء مبهر، لقد اتخذ مقاس صوت الكروان حتى يدخله الموسيقى دون أن يصبح نشازاً، عمل الموسيقى كلها من نفس المقام الذي يصدح به الكروان، في نفس الوقت لم يستخدم الناي والعود والآلات المعتادة في تيمات الفلاحين، هذه معجزة في رأيي تليق بـ"رايدر" الذي قدم للسينما المصرية أكثر من 60 فيلماً تنوع فيه عطاءه، أعجوبة أخرى فعلها علي إسماعيل في "الشموع السوداء" للمخرج عز الدين ذو الفقار، حيث قام بتطويع لحن أغنية "لا تكذبي" للشاعر كامل الشناوي، وحوله إلى موسيقى تصويرية تصاحب أي حدث، علي إسماعيل له عمل أخر أعتبره إحدى القمم الموسيقية في مع أنه له قمة ثانية في فيلم تاني أنا شفته ولكنه اتمنع وهو "إمام اليمن"، فيلم "ثورة اليمن" للمخرج عاطف سالم، لأنه استخدم آلات يمنية لا نعرفها: طبلة وصلاصل وصنج وقنبوس ومزمار يمني، شيء عظيم كيف فعل ذلك، هل سافر أو درس؟ ليس عندي فكرة سوى أنه فيلم جبار بغض النظر عن المحتوى السياسي، كذلك ميشيل يوسف فإنه قدم موسيقاه ببساطة وسهولة عرفناه في أفلام: الغيرة القاتلة ميرامار، لصوص لكن ظرفاء، بيت الطالبات، ليلة الزفاف، للرجال فقط، الساحرة الصغيرة، ومسلسلات" ليالى الحلمية، أولاد أدم، أبناء ولكن، مين اللى ميحبش فاطمة وغيرها..أما فؤاد الظاهري فهو حكاية أخرى يحكيها أكتر من 200 فيلم، هذا غير بليغ حمدي ومحمد سلطان وقبلهما محمد عبد الوهاب وغيرهم من الموسيقيين الكبار القادمين من عالم الألحان. المصريون، باختصار، متفوقون في الموسيقى والفن التشكيلي لأنها جينات حضارية من ألاف السنين ورثناها من الأجداد، تاريخنا مرسوم على الجدران بدقة، الموسيقى الفرعونية: هارب خمس أوتار وخمس صفوف في الناي يعني السلم الخماسي، هارب سبع أوتار وسبع صفوف في الناي يعني السلم السباعي، منحونا دقة عرفنا بها كيف كانت موسيقاهم.

** نحن من الشعوب الكلامية التي تهتم بالكلمة أكثر من اللحن، هل ترى أن الموسيقى التصويرية ظلمت في عالمنا العربي؟

نعم الموسيقى عموماً ظلمت وإلا "ما كنتش عملت أنا اللونجات"، موسيقى بحتة في كل شريط باسم السنة التي صدرت فيها، لكن ما يعزيني إلى حد ما أن هناك تغيير ما يحدث، وأن الأذن في مجتمعنا تتجه رويداً إلى سماع الموسيقى، حتى أنني أسمع

موسيقى أفلامي شمس الزناتي أو المشبوه أو عصابة حمادة وتوتو على التليفونات المحمولة للشباب، إذن الناس تحب أن تستمع إلى الموسيقى، لكن هناك تقصيرما، لدينا فرقة الموسيقى العربية لا تقدم موسيقى إنما أغاني، رأيي أنهم يجب أن يقدموا مقطوعات موسيقية قبل الأغاني، بشرف أو وسماعي حتى تعتاد الأذن على الألحان، ويتغير مزاج المستمع والمتذوق المصري والعربي، مشكلتنا أننا في مجتمعات لا تسمع الموسيقي بالقدر المناسب، عكس شعوب أخرى تتفاعل مع الموسيقي المجردة.

** الصمت هل يمكن أن يكون موسيقى تصويرية؟

الصمت البليغ الذي يأت بعد توقف الموسيقى، الناس تستشعر أن هناك شيئاً ما وأن الحكاية تدخل في أبعاد أعمق، لدينا في الوسط الموسيقي سكتات، يعني الموسيقى نوت وسكتات، السكتات هي النفس للموسيقى، فكما يعيش الإنسان بالنفس، كذلك تحيا الموسيقى، سأعطيك مثلاً بقطعة قماش وقطعة دانتيل، الدانتيل فيه خروم تتخذ أشكالاً مختلفة، قطعة القماش التي بلا خروم مثلها مثا النوت بدون السكتات، الخروم مثل السكتات تبرز الجمال.

** حصلت على العديد من الجوائز، أراها كثيرة حولنا الأن على الأرفف والجدران، فما الذي تعنيه لك هذه الجوائز؟

الجوائز كثيرة فعلاً، "ده غير اللي في الكراتين"، ربما لازال الناس يتكلمون عن حضور "لونجا 79" في حفل جولدن جلوب، بالنسبة لي أعتبر هذا الحضور في محفل عالمي هو جائزة في حد ذاته، بالطبع لا أستطيع أن أحصي كل الجوائز، لكن من أبرزها جائزة الدولة للتفوق في الفنون 2015، جائزة نيلسون مانديلا 2018، دكتوراة فخرية من كمبردج للعلوم والتكنولوجيا، جوائز من كندا وأمريكا حصلت عليها كأحسن موسيقي مغترب، جوائز عن الموسيقى التصويرية في أفلام منها: ولا عزاء للسيدات، المشبوه، الغول، الحريف، الأفوكاتو، إحترس من الخط، الستات، هذا غير تكريمي في الدورة الـ 23 لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية 2014، وعموماً فإن الجوائز تمثل حافزاً كبيراً لي ولأي فنان لمواصلة العمل، والإبداع.



فيلموجرافيا

1. صائد النساء (1975)، فيلم (قائد الأوركسترا)تأليف: فيصل ندا، إخراج: عبد المنعم شكري
2. ولا عزاء للسيدات (1979)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: كاتيا ثابت (قصة وسيناريو)، سمير عبدالعظيم (سيناريو وحوار) إخراج: هنري بركات
3. البيت القديم، مسرحية (الألحان)، تأليف: محمود دياب، إخراج: أحمد حلمي
4. قانون ساكسونيا (1979)، مسلسل إذاعي (الموسيقى)
5. نادي الأصدقاء، مسلسل (ألحان المقدمة والنهاية والأغاني)، قصة وسيناريو وحوار: ليلى عبد الباسط، إخراج: مجيدة نجم
6. عالم بط بط بط (1979)، مسرحية (الألحان)، أشعار: عصام طايع، إخراج: أحمد السيد
7. رحلة العذاب (1979)، مسلسل إذاعي (موسيقى وألحان)، تأليف: عايد الرباط، إخراج: فؤاد شافعي
8. أصيل في السيرك الكبير، مسلسل (الألحان)، تأليف: جار النبي الحلو، إخراج: محمود إبراهيم
9. عبير الذكريات (1979)، مسلسل إذاعي (موسيقى)، تأليف: محمود الشوربجي، إخراج: فؤاد شافعي. تمثيل: ليلى طاهر، صلاح قابيل، أبو بكر عزت، إيناس جوهر، سلوى عثمان، ناهد سمير، شوشو جميل، فهمي الخولي، محمد الأدنداني
10. المصلحاتي، مسلسل إذاعي (موسيقى)، تأليف: صلاح معاطي، إخراج: هاني فؤاد
11. المليونيرة الفقيرة (1979)، سهرة تليفزيونية (موسيقى)، تأليف وإخراج: فايز حجاب، سيناريو وحوار: حلمي شفيق
12. حكاية عزمي بيه (1979)، سهرة تليفزيونية (الموسيقى التصويرية)، تأليف: ماجدة خير الله، إخراج: إسماعيل جمال
13. إثنين ـ إثنين (1979)، مسلسل (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: أنيس منصور، سيناريو وحوار: مصطفى إبراهيم، إخراج: أحمد خضر
14. إحنا بتوع الأنيميا (1979)، سهرة تليفزيونية (الموسيقى التصويرية)، قصة وسيناريو وحوار: سمير زايد، إخراج: أحمد النحاس
15. درب الفنانين (1980)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: يوسف فرنسيس
16. العاشقة (1980)، فيلم (لحن الكتكوت والبيضة)، تأليف: رفيق الصبان (سيناريو)، رؤوف حلمي (حوار)، إخراج: عاطف سالم. الموسيقى التصويرية: عمر خورشيد
17. أنف وثلاث عيون (1980)، مسلسل (الموسيقى التصويرية) تأليف: إحسان عبدالقدوس (قصة)، أحمد الخطيب

(سيناريو وحوار) إخراج: نور الدمرداش

18. الدرب الأحمر (1980)، فيلم (لحن الموال)تأليف: منى حجازى (قصة)، إبراهيم الدروانى (سيناريو وحوار)، إخراج: عبدالفتاح مدبولي، تأليف وتوزيع الموسيقى التصويرية: حسن أبو السعود
19. السندباد الاخضر (1980) فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، إخراج: محسن زايد
20. سنوات الانتقام (1980)، فيلم (الموسيقى التصويرية) تأليف: مصطفى محرم، إخراج: أحمد يحيي
21. المشبوه (1981)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، قصة وسيناريو وحوار: إبراهيم الموجي، إخراج: سمير سيف
22. عصابة حمادة وتوتو (1982)، فيلم (الموسيقى التصويرية) تأليف: أحمد صالح، إخراج: محمد عبدالعزيز
23. المعتوه (1982)، فيلم (الموسيقى التصويرية)تأليف: بشرى عبدالملك (مؤلف)، سيناريو وحوار وإخراج: كمال عطية
24. عروسة وجوز عرسان (1982)، فيلم (ألحان الأغنية)، تأليف: عبدالعزيز سلام، إخراج: يحيى العلمي، الموسيقى التصويرية: جمال سلامة
25. الأب العادل (1982)، مسلسل (موسيقى)، إخراج: نور الدمرداش
26. غريب في بيتي، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: وحيد حامد، إخراج: سمير سيف
27. أمي الحبيبة (1982)، مسلسل (الألحان)، تأليف: هاني الحلواني، إخراج: فايق إسماعيل
28. نص أرنب (1982)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد خان (مؤلف)، بشير الديك (سيناريو وحوار)، إخراج: محمد خان
29. دعوة للزواج (1983)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: لينين الرملي، إخراج: ناجي أنجلو
30. أحلى من جدول الضرب (1983) مسلسل (الموسيقى التصويرية والألحان)، تأليف: عبده دياب، إخراج: محمد دياب
31. الغول (1983)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: وحيد حامد، إخراج: سمير سيف
32. الراجل اللي باع الشمس (1983)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: نيازي مصطفى (قصة وسيناريو)، أحمد عبدالوهاب (حوار)، إخراج: نيازي مصطفى
33. فيه حاجة غلط (1983)، مسلسل (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد نبيه (الفكرة)، عبدالحي أديب (قصة وسيناريو وحوار)، إخراج: محمد نبيه
34. الأفوكاتو (1983)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: رأفت الميهي
35. سيدة الفندق (1984)، مسلسل (الموسيقى التصويرية والألحان)، تأليف: أحمد

رشدي صالح (مؤلف)، عبدالحي أديب (سيناريو وحوار)، إخراج: نور الدمرداش

36. الحريف (1984)، فيلم (إهداء أغنية: الشوارع حواديت)، تأليف: محمد خان (قصة)، بشير الديك (قصة وسيناريو وحوار)، إخراج: محمد خان

37. وصية زوجتي (1984)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: كوثر هيكل، إخراج: يوسف مرزوق

38. أجمل الزهور (1984)، مسلسل (الألحان)، تأليف: شنوده جرجس، إخراج: مجيدة نجم. تمثيل: نجوى إبراهيم، عبدالرحمن أبو زهرة، سمير فهمي، نوال هاشم، وسام حمدي

39. إحترس من الخط (1984)، فيلم (الموسيقى التصويرية والألحان)، تاريخ العرض: 25 يونيو 1984، تأليف: شريف المنياوي (قصة وسيناريو وحوار) إخراج: سمير سيف

40. صديقي الوفي (1984)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: ماجد موافي (سيناريو وحوار)، يس إسماعيل يس (سيناريو وحوار)، إخراج: فاضل صالح

41. اثنين على الهوا (1984)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: يوسف فرنسيس

42. المنتقمون (1985)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: يوسف فوزي، إخراج: ياسين إسماعيل ياسين

43. ألف ليلة وليلة: عروس البحور (1985)، فوازير (لحن فزورة)

44. أولاد الأصول (1985)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: فايق إسماعيل

45. المجنونة (1985)، فيلم (تلحين أغنية مبهورة بيك)، تأليف: إسعاد يونس (سيناريو وحوار) إخراج: عمر عبد العزيز، الموسيقى التصويرية: د. عزت أبو عوف

46. شاهين (1986)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: جون هولت، سيناريو وحوار وإخراج: خالد الصديق

47. بئر الأوهام (1986)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، سيناريو وحوار وإخراج: مدحت السباعي

48. مش معقول: الثانوية العامة (1986) سهرة تليفزيونية (الألحان)، تأليف: يوسف عوف، إخراج: علوية زكي

49. لمن يبتسم القمر (1968)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: جاذبية صدقي (مؤلف)، أحمد لطفى (سيناريو وحوار) إخراج: عبدالمنعم شكري

50. فرفشة ج1 (1986)، مسلسل (الألحان)، تأليف: مصطفى الشندويلي، إخراج: شكري أبو عميرة

51. عصر الذئاب (1986)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم مسعود، إخراج: سمير سيف

52. المليونيرة الحافية (1987)، فيلم

(الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: مجدي الإبياري (قصة)، ماجدة خير الله (سيناريو وحوار)، إخراج: ناجي أنجلو

53. العملية 42 (1987)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تاريخ العرض: 28 ديسمبر 1987

54. تأليف: عاطف رزق (مؤلف)، محمد الباسوسي (سيناريو وحوار)، إخراج: عادل الأعصر

55. محاكمة علي بابا (1987)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد رجب (قصة)، عاطف بشاي (سيناريو وحوار)، إخراج: إبراهيم الشقنقيري

56. لقاء في شهر العسل (1996)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عيسى كرامة (قصة وسيناريو وحوار)، إخراج: ناجي أنجلو

57. مهمة صعبة جدا (1987)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عاطف رزق (مؤلف)، حسين عمارة (سيناريو وحوار)، إخراج: حسين عمارة

58. الذكاء المدمر (1987)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عبدالمنعم صادق (سيناريو وحوار)، إخراج: ناجي أنجلو

59. خطة بعيدة المدى (1988)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: نجيب محفوظ (مؤلف)، عصام الجمبلاطي (سيناريو وحوار)، إخراج: هشام أبو النصر

60. المجنون (1988)، فيلم (الموسيقى التصويرية)تأليف: أحمد رجب (مؤلف، عاطف بشاي (سيناريو وحوار)، إخراج: إبراهيم الشقنقيري

61. قاهر الفرسان (1988)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: ناصر حسين (مؤلف)، محمد الحموي (سيناريو وحوار)، إخراج: ناصر حسين

62. مدرسة الحب (1988)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: أنيس منصور (مؤلف)، رؤوف حلمي (سيناريو وحوار، إخراج: عثمان شكري سليم

63. الأسطى المدير (1988)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: كاتيا ثابت، رؤوف حلمي (معالجة سينمائية وسيناريو وحوار) إخراج: شفيق شامية

64. تزوير في أوراق عاطفية (1989)، مسرحية (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: مدحت يوسف، إخراج: نبيل عبد العظيم

65. ليس لعصابتنا فرع آخر (1989)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: كمال عطية

66. العميل رقم 13، تأليف: محمود فهمي، إخراج: مدحت السباعي

67. حفلة على شرف تعلوب (1989)، مسلسل (ألحان المقدمة والنهاية)، تأليف: عزت عبد الوهاب، سيد حجاب (أشعار)، إخراج: محمود إبراهيم

68. إنتحار مدرس ثانوي (1989)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: جابر عبدالسلام، إخراج: ناصر حسين

69. اللقاء القاتل (1989)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: حازم عبد المحسن، إخراج: سعيد محمد مرزوق
70. المولد (1989)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد جلال عبدالقوي - إخراج: سمير سيف
71. شقة الأستاذ عليوة (1989)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: فاتن السراج، إخراج: سعيد عبد الله
72. امرأة واحدة لا تكفي (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، قصة وسيناريو وحوار: عبدالحي أديب، عماد الدين أديب (مؤلف)- إخراج: إيناس الدغيدي
73. صف عساكر (1990)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد الإبياري - إخراج: إسماعيل حسن
74. عائلة الأستاذ شلش (1990)، مسلسل (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد نبيه، أحمد عوض -إخراج: محمد نبيه
75. الحاجز (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، سيناريو: أمين صالح، حوار: أمين صالح، علي الشرقاوي، إنتاج وإخراج: بسام الذوادي
76. البحث عن فرصة (1990)، مسلسل (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم محمد علي، إخراج: إبراهيم الشقنقيري
77. كباب ولكن (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم الجرواني، إخراج: اسماعيل جمال
78. تحت الصفر (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: أسامة أنور عكاشة، إخراج: عادل عوض
79. العذراء والعقرب (1990)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: عاطف رزق، إخراج: ناجي أنجلو
80. جواز عرفي (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عاطف رزق، إخراج: سمير حافظ
81. الأستاذ (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)تأليف: حسام حازم، إخراج: أحمد صقر
82. الطقم المدهب (1990)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: يوسف جوهر، إخراج: ناجي رياض
83. شمس الزناتي (1991)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: مجدى هداية، إخراج: سمير سيف
84. اشتباه (1991) - فيلم (لحن أغنية مزامير)، قصة وسيناريو وحوار: علاء كريم، محمد عزيز، إخراج: علاء كريم، موسيقى تصويرية: منير الوسيمي
85. صائد الجبابرة (1991)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: ناصر حسين
86. الحب والرعب (1991)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: نبيل غلام، إخراج: كريم ضياء الدين
87. رجل في ورطة (1991)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: إسماعيل جمال، إخراج: حسين فتحي

88. مسجل خطر (1991)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: وحيد حامد، إخراج: سمير سيف
89. الكمين (1991)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم الجرواني، إخراج: اسماعيل حسن
90. الفرقة 12 (1991)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: مصطفى محرم، إخراج: عبد اللطيف زكي
91. الغشيم (1991)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: ماهر إبراهيم، إخراج: ناصر حسين
92. القلب وما يعشق (1991) فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: رجاء يوسف، إخراج: أحمد النحاس
93. السرعة لا تزيد عن صفر (1992)، فيلم (موسيقى تصويرية وألحان)، تأليف: إبراهيم محمد علي، إخراج: إبراهيم الشقنقيري
94. كله إلا كدة (1992)، مسلسل إذاعي (الموسيقى والألحان)، تأليف: أحمد عبد الفضيل- إخراج: مجدي سليمان
95. المجنونة والحب (1992)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: سيد إبراهيم عزقلاني (سيناريو وحوار إبراهيم عزقلانى (مؤلف) إخراج: محمد أباظة
96. الستات (1992)، فيلم (الموسيقى)، تأليف: ماجدة خير الله، إخراج: مدحت السباعي
97. ذكريات وندم (1992)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم عزقلانى، إخراج: أحمد ثروت
98. اللقاء الدامي (1992)، فيلم (موسيقى تصويرية)، تأليف: مصطفى عبدالمجيد، إخراج: إسماعيل جمال
99. صراع الزوجات (1992)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: نعمات رشدي
100. موعد مع الذئاب (1992)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد كمال على، إخراج: كمال عيد
101. المشاغبون فى البحرية (1992)، فيلم (إهداء أغنية زحمة)، تأليف وإخراج: ناصر حسين . الموسيقى التصويرية: فيصل عبد الناصر
102. أحلامنا الحلوة (1992)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: مدحت عبدالقادر، إخراج: سمير حافظ
103. الخطوة الدامية (1992)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: يوسف بهنسي، إخراج: أحمد السبعاوي
104. بنات في ورطة (1992)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: فيصل ندا، إخراج: أحمد السبعاوي
105. اللعبة القذرة (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: أميرة أبو الفتوح، إخراج: حسام الدين مصطفى
106. صعيدي في الجيش (1993)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف وإخراج: ناصر حسين
107. لعبة الأيام (1993)، فيلم (موسيقى

تصويرية)، قصة وسيناريو وحوار: إبراهيم عزقلانى، نادية رفيق، إخراج: شريف حمودة

108. لهيب الانتقام (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: يحيى جاد، إخراج: سمير سيف

109. تووت تووت (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عصام الشماع، إخراج: عاطف سالم

110. طريق الشيطان (1993) فيلم (الألحان)، تأليف وإخراج: محمد مرزوق

111. خادمة ولكن (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: بسيوني عثمان، إخراج: علي عبد الخالق

112. الثعالب (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)تأليف: منى الصاوي، إخراج: أحمد السبعاوي

113. سؤال على الفيديو (1993)، برنامج (ألحان المقدمة والنهاية)، إخراج: أحمد ربيع

114. الشرسة (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: إبراهيم الجرواني، إخراج: أحمد صقر

115. الذئب (1993)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: زهير صبرى (مؤلف) عاطف النمر (سيناريو وحوار)، إخراج: عبد الحليم النحاس

116. 85 جنايات (1993) فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: شريف المنباوي، إخراج: علاء كريم

117. صراع الحسناوات (1993)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: عبد الجواد يوسف، إخراج: محمد مرزوق

118. هى والعملاق (1993) فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: ماهر إبراهيم، إخراج: إسماعيل حسن

119. اللى رقصوا ع السلم (1994)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: عبد الدايم الشاذلي، إخراج: ناجي أنجلو

120. سرقوا أم علي (1994)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد النحاس، إخراج: أحمد النحاس

121. مصيدة الذئاب (1994)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: مدحت عبد القادر، إخراج: إسماعيل جمال

122. إحنا فين، فوازير (ألحان الفزورة)، تأليف: أنور عبد الله، إخراج: محمد نبيه

123. إنتقام إمرأة (1994)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد الحموي، إخراج: اسماعيل جمال

124. تعالب أرانب (1994)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: وليد سيف، إخراج: سيد سيف

125. اغتيال فاتن توفيق (1995)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، سيناريو وحوار: عبدالفتاح البلتاجي، عبد العزيز بدير، إخراج: اسماعيل مراد

126. غريب فى الميناء (1995)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: نهى جلال (فكرة) محمد الحموي (سيناريو وحوار) إخراج: إسماعيل حسن

127. وداعا للعزوبية (1995)، فيلم

(الموسيقى التصويرية)، تأليف: فيصل ندا، إخراج: إسماعيل جمال

128. الحب نصيب … الجواز قسمة (1995)، سهرة تليفزيونية (الموسيقى التصويرية)، تأليف: نبيل صاروفيم، إخراج: حسن الصيفي

129. اللومنجى (1996)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: ضياء الميرغني، إخراج: إسماعيل جمال

130. المطربون في الأرض (1996)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: منير زكي (مؤلف) إبراهيم الجرواني (سيناريو وحوار) إخراج: إسماعيل جمال

131. طلب نقل (1997) سهرة تليفزيونية (الموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد كريم، إخراج: أسامة قاسم

132. ناقص واحد (1997)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: ماجدة خير الله، إخراج: ملاك أندراوس

133. إثر حادث أليم (1997)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محيي حمدي، إخراج: سعيد محمد مرزوق

134. خيال العاشق (1997)، فيلم (موسيقى تصويرية)تأليف: نجيب محفوظ (مؤلف) عصام الجمبلاطي (سيناريو وحوار) إخراج: ناجي رياض

135. ما نستغناش (1998)، فوازير (لحن وتوزيع الفزورة)، تأليف: رؤوف حلمي، إخراج: أشرف لولي

136. ولا في النية أبقى (1999)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد البيه، إخراج: كريم ضياء الدين

137. أمواج الغضب (1999)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: محمد الباسوسي، إخراج: إسماعيل جمال

138. تحت الربع بجنيه وربع (2000)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، تأليف: خالد البنا، إخراج: إسماعيل جمال

139. بهاريز (2000)، فيلم (الموسيقى التصويرية)تأليف: محيي حمدي، إخراج: شريف حمودة

140. الكاشي ماشي (المضيفات الثلاثة) (2000)، فيلم (الموسيقى التصويرية)، قصة وسيناريو وحوار: حلمي شفيق، سلامة حسن، إخراج: طارق النهري

141. لن أتزوج زميلي (2001) سهرة تليفزيونية (الموسيقى التصويرية)، تأليف: إحسان عبدالقدوس (القصة) رفيق الصبان (سيناريو) محمد أشرف القرشي (حوار) إخراج: ناصر زيدان

142. حلم الغلبان (2004)، مسلسل (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: شريف صبري، إخراج: إبراهيم السيد

143. فخفخينو (2009)، فيلم (الألحان والموسيقى التصويرية)، تأليف: أحمد عبد السلام، إخراج: إبراهيم عفيفي

144. بيت العيلة 1 (2009)، سيت كوم (الألحان)، تأليف: عمرو سمير عاطف، إخراج: محسن أحمد

مصادر ومراجع

• موسوعة مصر القديمة، د. سليم حسن، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، 2000

• الموالد والتصوف في مصر، نيكولاس بيرخمان، ترجمة وتقديم رؤوف مسعد، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2009

• صحبة العشاق.. رواد الكلمة والنغم"، خيري شلبي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996

• هل انتهى زمن الأغنية البديلة؟- مقال، أحمد ناجي، مجلة معازف أحمد ناجي- 22 نوفمبر 2013

• نجيب محفوظ: صفحات من مذاكراته وأضواء جديدة علي أدبه وحياته، مؤسسة الأهرام، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1998

• الغناء المصري، كمال النجمي، كتاب الهلال، 1966

• ما الذي نستمع إليه في الموسيقى، أرون كوبلاند، ترجمة محمد حنانا، مؤسسة المدى للثقافة والنشر

• تاريخ للموسيقى السينمائية، جيمس فيرزبيسكى، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، 2017

• جلال الشرقاوي في كتابه "في تاريخ السينما العربية"، جلال الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1970

• تاريخ الرقابة على السينما في مصر، سمير فريد، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2016

• معزوفات محمد عبد الوهاب الموسيقية، دراسة، سليم سحاب

• موسوعة كتاب الأغاني الثاني، د. سعد الله آغا القلعة

• مجلة الفنون السنة السابعة، العدد 27 ديسمبر1985، د. زين نصار

• النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، ترجمة أمين صالح، الطبعة الأولى 2006، المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

• "فاتن الأسطورة"، مقال، رفيق الصبان، كتاب فاتن حمامة نجمة القرن، إشراف طارق الشناوي، مهرجان الاسكندرية الدولي السابع عشر

• أفلام الحركة في السينما المصرية 1951. 1975، دراسة، سمير سيف

- سياسة عادل إمام.. رسالة من الوالي، أحمد يوسف، سلسلة كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال
- لونجا 79 ترد اعتبار هاني شنودة، مقال، محمد شميس، صحيفة المقال- 6 يناير 2020
- الجائزة التي لم يتسلمها هاني شنودة، مقال، خالد منتصر، صحيفة الوطن، 13 يناير 2020
- مشاهدات فيلمية
- حوار خاص مع هاني شنودة



المؤلفة

ناهد صلاح

كاتبة وناقدة سينمائية

صدر لها:

- الفتوة في السينما المصرية (كتاب اليوم، العدد 571، يونيو 2012
- محمد منير .. حدوتة مصرية (مطبوعات مهرجان الاسكندرية لسينما دول البحر المتوسط، الدورة الثلاثون، 2014)
- حسين صدقي .. الفنان الملتزم (مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، الدورة السادسة والثلاثون- 2014)
- سمير صبري .. حكايتي مع السينما (مطبوعات المهرجان القومي للسينما المصرية، 2014)
- الحتة الناقصة .. حكايات افتراضية (رواية، مركز المحروسة للنشر والتوزيع، 2014)
- عمر الشريف .. بطل أيامنا الحلوة (دار مصر العربية للنشر والتوزيع ومكتبة أطياف، 2015)
- الفلاحة في السينما المصرية .. الواقع هزم الخيال (سلسلة كتاب اليوم، 2015)
- دومينو (مجموعة قصصية دار مصر العربية للنشر والتوزيع ومكتبة أطياف، 2016)
- شويكار .. سيدتي الجميلة (مطبوعات المهرجان القومي للسينما المصرية، 2016)
- الفراشة .. سامية جمال (دار مصر العربية للنشر والتوزيع 2017)
- الفتوة في السينما المصرية (نسخة معدلة، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما في سوريا- 2017)
- أفلام الحب والحرب (سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما في سوريا - 2019)